НИИ культуры

Музееведение

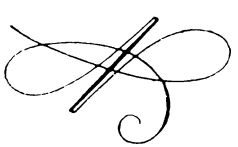
Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности

Сборник научных трудов

Министерство культуры РСФСР
Академия наук СССР
Научно-исследовательский институт культуры

Музееведение

ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ В МУЗЕЙНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ



Сборник научных трудов

Москва 1989

Печатается по решению
редакционно-издательского совета
НИИ культуры

Редакционная коллегия: **В. Ю. ДУКЕЛЬСКИЙ** (ответственный редактор),
Г. А. КУЗИНА,
М. Т. МАЙСТРОВСКАЯ

Рецензенты: ст. научный сотрудник отдела музееведения НИИ культуры
Д. А. РАВИКОВИЧ,
кандидат исторических наук
Н. И. РЕШЕТНИКОВ

Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности.— М., 1988.— 218 с.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры).

Сборник посвящен проблемам функционирования музея в социокультурном контексте. Он объединяет статьи теоретической, методической и исторической направленности, раскрывающие роль и место музея в современной культуре. В центре внимания авторов проблемы контактов музея с наукой, искусством, просвещением, литературой, а также сложные взаимосвязи внутри самой музейной деятельности. Различные виды и формы музейной работы рассматриваются в сборнике с позиций концепции культурной коммуникации.

Материалы сборника, предлагаемые вниманию читателей, призваны способствовать совершенствованию музейной практики и помочь становлению новых направлений музееведческих исследований.

© Научно-исследовательский институт культуры, 1989

Введение

Потребность в целостном осмыслении музейной деятельности, без которого не видится сегодня дальнейшее развитие практики, породила и продолжает порождать множество различных концепций и взглядов. Однако в большей или меньшей степени все они представляют собой лишь модификации единожды высказанных точек зрения. Думается, что к наиболее перспективным и продуктивным относятся два сложившихся направления поисков: информационно-семиотическое и культурологическое. Первое предполагает выяснение знаковой природы и информационного потенциала музейных предметов, второе требует рассмотрения музейного дела в системе внутрикультурных связей и контактов. Очевидно, что названные подходы дополняют друг друга.

Представляется, что на сегодняшний день концепция культурной коммуникации выступает по отношению к музейному делу в качестве наиболее универсальной и всеобъемлющей. Она охватывает широкий круг вопросов от музейного документирования до рекламно-издательской деятельности, и в этом плане, то что называют «музейной коммуникацией», по сути дела, составляет лишь часть культурно-коммуникативных процессов в музее. Все виды и направления музейной деятельности под определенным углом зрения могут рассматриваться как формы реализации контактов по поводу явлений и фактов культуры. Концепция культурной коммуникации позволяет увидеть музей в контексте науки, образования, производства, общественной жизни, отношений с тем или иным социумом. Через культурную коммуникацию могут быть намечены пути повышения профессионального уровня и социального статуса музейной деятельности, расширения роли музея в культурных процессах современности. Наконец, именно коммуникация создает условия и определяет характер музейного синтеза истории и современности, природы и общества, науки и искусства, иными словами, формирует музейную специфику, которая как раз и состоит в неограниченных возможностях подобных сочетаний.

Трактовка культуры как информационно-коммуникативной системы, представляющей собой одновременно «коллективное устройство» по хранению и переработке информации и механизм, использующий информацию в целях управления и коммуникации»[1], в значительной мере применима к музею. Став

[1] *Савранский И. Л.* Коммуникативно-эстетические функции культуры.— М., 1979.— С. 90.

специфическим средством извлечения информации, содержащейся в овеществленных формах прошлой и современной культуры, музей вместе с тем остается одним из важных средств культурной рефлексии, формирования самосознания общества. Опираясь на свойство вещи быть носителем и трансляционным каналом информации, музей сам превращается в особым образом организованный механизм этой трансляции. Обращаясь к конкретной вещи, произведению искусства, наконец, к явлениям окружающей действительности, музей использует способность одних предметов символически замещать или представлять другие и преобразует «мир вещей» в «мир смыслов». С этой точки зрения музей являет собой пример одного из слабо формализованных языков культурного общения людей.

Одна из основных целей музея заключается в создании условий, способствующих ценностному осмыслению природы, истории и культуры, включению их в сферу культурной практики. И подобно тому, как благодаря различным каналам современной информации человек может ориентироваться в окружающем мире, так благодаря музею он получает возможность ориентироваться в историческом и культурном пространстве. В этом смысле музей формирует многомерность восприятия действительности, направляет человека в системе ценностных ориентаций. Так, музей во всех его составляющих становится посредником между природой и обществом, обществом и его культурой, индивидом и обществом, т. е. включается в систему социально-культурной коммуникации. Эта коммуникация суть не столько общение, сколько способ самоустроения, оформления и структурирования культурных процессов. Пронизывая как музейную сферу, так и околомузейное пространство, эти процессы все более усложняют саму музейную деятельность. И если содержание культурной коммуникации в целом составляют контакты, в ходе которых происходит обмен информацией по поводу культуры, то в приложении к музею речь должна идти о специфике источников, характере преобразования информации, формах взаимодействия музея с другими областями культуры и, конечно, о способах организации деятельности в сфере культурного наследия, включая его современный формирующийся пласт.

Своим рождением во многом обязанный потребности усилить выразительность культурной коммуникации за счет предметных реалий, в дальнейшем музей в значительной степени замкнулся на решении собственных узкопрофессиональных задач, контактируя лишь со сферами науки и образования. Средства деятельности превратились в ее содержание, а сам музей, теряя постепенно своего посетителя, отошел в разряд вспо-

могательных средств, будь то идеологического воздействия, научного познания или просвещения. Вернуть музей к его основам, сделать его частью культурной жизни — есть одна из важнейших задач современного этапа, определившая и проблематику сборника. Для того чтобы музей мог реально выступить в качестве канала культурной коммуникации и посредника между обществом и его культурой, необходимо развитие представлений о характере внутримузейных контактов и внешних связях музея. Решению этой задачи в теоретическом, историческом и практическом аспектах посвящены статьи предлагаемого сборника. Часть из них носит дискуссионный или постановочный характер. Различна источниковая база представленных в сборнике исследований. В одних случаях авторы опираются на значительный массив архивных документов и научных публикаций, в других исходят из обобщения собственных наблюдений за развитием современной музейной практики.

Сборник открывает статья Н. А. Никишина «Язык музея» как универсальная моделирующая система музейной деятельности», представляющая собой попытку сформировать целостное представление об объекте и предмете музееведения на основе языковой концепции. Проблемам использования в музейной экспозиции выразительных средств литературы, искусства и архитектуры посвящены статьи Т. П. Полякова и Е. К. Дмитриевой. Значительный интерес представляет статья Т. П. Калугиной «Истоки культурно-коммуникативной функции экспозиции художественного музея», в которой исследуется становление экспонирования произведений искусства как формы художественного общения.

Одно из ведущих мест в сборнике отведено статье М. Б. Гнедовского «Современные тенденции развития музейной коммуникации». В ней не только обобщен опыт работы зарубежных музеев, но и сделан ряд важнейших выводов концептуального характера. Расширяет сложившиеся представления о коммуникативных процессах в музее статья И. В. Клюшкиной, в которой документирование рассматривается как важнейший канал связи музея с действительностью. Анализируя противоречия, возникающие между теорией и практикой музейного документирования современности, автор намечает конкретные пути их решения.

Теоретическому осмыслению проблем культурно-исторической среды и культурного районирования посвящена статья В. Ю. Дукельского «Музей и культурно-историческая среда». Музей рассматривается автором в контексте региональных культурных процессов как потенциальный центр деятельности по освоению культурного наследия.

Важное место занимают в сборнике материалы, характеризующие отношения музеев с различными сферами культуры и общественной жизни. Тесные связи музеев с краеведческим движением в их историческом развитии стали предметом изучения в статьях Г. М. Луговой «Взаимодействие музеев и краеведческих обществ Татарии в деле комплексного изучения края (1917—1937 гг.)» и И. В. Лысцевой «Эволюция отношений музея и исторического краеведения (Калужская область)». В статье М. Т. Майстровской «Искусство музейной экспозиции в контексте общих тенденций стилеобразования (2-я пол. XIX — нач. XX вв.)» впервые поднимается вопрос о влиянии общих тенденций в развитии искусства на архитектуру музейных зданий и формирование принципов построения экспозиции крупнейших отечественных музеев. Музейная экспозиция рассматривается с точки зрения отражения в ней общественных устремлений и художественных исканий своего времени.

Исторические аспекты музейной коммуникации определили и тему статьи Р. С. Рашитовой «Работа музеев РСФСР со школьниками (1920—30-е гг.)». На основе архивных документов и публикаций в периодических изданиях автор анализирует практику работы музеев с детской аудиторией.

Во многом новой для советского музееведения является постановка вопросов в статье Л. А. Чуриловой «Музеи Севера и традиционная культура». Объясняя, в чем состоят особенности работы музеев Севера в условиях интенсивного проникновения инноваций в быт местного населения, автор указывает на необходимость использования музейных средств для сохранения наиболее ценных элементов традиционной культуры.

Методологическое и практическое значение исследования взаимодействия двух коммуникативных систем, древней и современной, раскрывает статья Е. Г. Гараниной «Специфика современной интерпретации музея-памятника», написанная на основе анализа работы музеев Московского Кремля.

Завершает сборник статья Н. И. Ивановской «Роль и функции головного музея», содержащая материалы о развитии профессионального общения и межмузейных контактов в сфере этнографического музееведения.

Раздел I

Теоретические аспекты функционирования музея в системе культурной коммуникации

Н. А. Никишин

«Язык музея» как универсальная моделирующая система музейной деятельности

Желание обратиться к теоретическим аспектам музееведческих исследований нельзя назвать случайным. Оно возникает из осознания сложности той ситуации, в которой уже немало лет пребывает практика музейного дела и система его научного обеспечения.

Причины критического положения многообразны. Но едва ли не главной из них является недостаточная разработанность концептуальных основ музееведения. Хорошей теории, практичнее которой, как известно, ничего нет, в области музейного дела пока не существует. Именно с этим связывается недостаточная эффективность музея как социального института, низкий научный авторитет музееведов, ограниченность их творческих контактов с представителями других наук, отсутствие отлаженной системы подготовки кадров для отрасли и ее ис-

---

Н. А. НИКИШИН — зав. сектором отдела музееведения НИИ культуры, канд. геогр. наук. Автор статей: О территориальной организации природопользования в музее-заповеднике//Развитой социализм и природопользование.— М., 1982; К проблеме практической охраны природы в музеях-заповедниках//Актуальные проблемы развития историко-архитектурных и природных музеев-заповедников.— Архангельск, 1983; Основные направления, виды и особенности работы отдела природы Соловецкого государственного историко-архитектурного и природного музея-заповедника (в соавторстве)// Музееведение. Естественнонаучные музеи (Теория и практика работы).— М., 1984.—(Сб. науч. тр./НИИ культуры; № 128), и др.

следовательских центров, оторванность друг от друга различных научных направлений, отсутствие полного взаимопонимания между исследователями и теми, кто руководит отраслевой наукой и практикой. Взгляды, позиции ученых и практиков нередко диаметрально расходятся, и в этих условиях все громче звучат голоса тех, кто сомневается в самом существовании музееведческой науки. Следствием негативного отношения к теоретическим разработкам закономерно является консервация непрофессионального с музееведческой точки зрения уровня практики. Развитие музееведческой науки и совершенствование музейной практики неразрывно связаны друг с другом, и важнейшей ступенью на этом пути является формирование единых представлений об объекте, предмете и внутренней структуре музееведения. Обстоятельное изложение полемики по вопросу об объекте музееведения дано А. М. Разгоном [1]. Известно и его собственное мнение. Он считает, что объектом музееведения являются «материалы музейного значения, музейные предметы, музейное дело как отрасль». В соответствии с таким пониманием объекта определяется и предмет музееведения: круг специфических закономерностей, связанных с процессами, в которых участвует музейный предмет, и с общественным функционированием музея как институциональной основы музейного дела [2]. В этом представлении фактически суммируются несколько точек зрения, развиваемых и некоторыми другими авторами. Поэтому попытаемся рассмотреть эти точки зрения по отдельности, обращая внимание на их слабые стороны, которые способны в той или иной степени вызвать сомнения в праве нашей науки на существование.

Наименее уязвимой в этом смысле представляется позиция сторонников так называемого «предметного подхода» (термин А. М. Разгона): З. Бруна, И. Яна, Х. Векса, Р. Ланга, Д. Шульца, В. Энненбаха и др,[3]. Общим для музееведения объектом изучения, с их точки зрения, является музейный предмет, а предметом науки, соответственно,— различные стороны его

[1] *Разгон А. М.* Общетеоретические вопросы музееведения в научной литературе социалистических стран (музееведение как научная дисциплина)// Музейное дело и охрана памятников: Обзорная информация.— М., 1984.— Вып. 1.— 40 с.

[2] *Разгон А. М.* Место музееведения в системе наук//Музей и современность.— Сб. науч. тр./ЦМР.— М., 1986.— С. 43—47.

[3] *Bruna Z.* Muzeologie jako vědní obor a jeji výzkum pro muzejní praxi// Sbornik materialu prvého muzeologického sympozia. Brno, 1966, s. 10—12; Stransky Z. Předmet muzeologie//Там же.— s. 30—33; Jahn I. Zur Anwendung quellenkundlicher Forschungsmethoden im Museum//Neue Museumskunde.— 1979.— N 4.— s. 282—285; Museologie: (Diskussions material). Berlin, 1981.— 79 s.

функционирования в музее. Недостаток этой весьма продуктивной в целом концепции состоит в том, что она не убеждает в полной суверенности границ объекта музееведения. Музейные предметы в их конкретных выражениях и выявляемых музеем свойствах одновременно могут выступать объектами изучения множества не связанных между собой наук (от геологии до искусствоведения). Иными словами, неудовлетворенность по поводу «предметного подхода» коренится в отсутствии приоритетности прав музееведов на те научные факты, которые представляют собой попавшие в музей предметы.

В этом контексте понятен тот дискомфорт, который, вероятно, должны испытывать сторонники рассматриваемой концепции в связи с зарождением новой науки — памятниковедения [1]. Трудно предвидеть, как скоро эта научная дисциплина получит всеобщее признание, но опасность поглощения этой наукой «предметного» музееведения уже сейчас очевидна. Это может произойти на том этапе, когда будет стерта все менее явная на уровне понимания граница между движимыми и недвижимыми объектами.

Отмечая недостаточную убедительность определения суверенитета музееведения с помощью «предметного подхода», нельзя не видеть в нем того положительного, что выгодно отличает его от других концепций. Это отличие состоит в наибольшей, хотя и не полной, приближенности проводимых в рамках данного подхода теоретических изысканий к нуждам реальной музейной практики. Вводимое данным подходом понимание объекта музееведения не исключает возможности вносить свой вклад в эту науку и называться музееведами не только избранным сотрудникам немногочисленных музееведческих центров, но и всем работникам музеев любого уровня. Для обеспечения жизнеспособности музееведческой науки подобное обстоятельство представляется очень существенным.

Другая точка зрения, примыкающая к «предметному подходу», раскрывается в последних теоретических работах чехословацких музееведов З. Странского и А. Грегоровой [2]. В качестве объекта музееведения они рассматривают специфическое, музейное отношение человека к действительности. Эта концепция имеет и свои преимущества перед остальными, и свои недостатки. Среди последних отметим, что в предлагаемой названными авторами концепции объект музееведения при

[1] *Боярский П. В.* Пути создания науки о памятниках//Памятники Отечества.— 1983.— № 2 /8/; Памятниковедение: Теория, методология, практика.— М., 1986.— 152 с.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры).

[2] *Stranský Z.* Uvod do studia muzeologie.— Praha, 1980.— 167 s; Gregorova A. Muzea a mùzejnictvo.— Martin, 1984.— 304 s.

желании может быть вписан в проблематику многих других гуманитарных наук, изучающих взаимоотношения человека и окружающего мира. Многообразие таких взаимоотношений вынуждает нас относиться критически к идее существования особой науки для изучения каждого отдельного вида.

В числе достоинств рассмотренного «прагматического» подхода необходимо отметить характерное для него внимание к человеку.

Третий подход к определению объекта музееведения имеет название «институционального»[1]. Его сторонники (И. Бенеш, В. Винтер, Т. Силяновска-Новикова и др.)[2] признают в качестве основного объекта музееведения — музей как социальный институт.

Очевидно, что сфера научных интересов, общих для работающих в музеях специалистов, выходит далеко за пределы «институционального» подхода. Поэтому вполне правомерен вопрос: «Не являются ли фикцией те науки, названия которых выглядят как прямые производные от наименований управлений соответствующего министерства?»

Многообразие проблем, стоящих перед музейным делом, дает основание полагать, что объект музееведения является сложноорганизованным системным образованием. Механическое интегрирование различных подходов проблемы не решает, а только подчеркивает потребность прокладки нового, более глубокого русла как для традиционных, так и для вновь открываемых аспектов музееведческой проблематики. Единственное, что может обеспечить органичный синтез всех пока разрозненных направлений музееведческих исследований, что позволит сохранить суверенитет науки,— это выявление единого для всех исследователей музейного дела объекта, закономерности строения, функционирования и развития которого способны служить предметом науки на нынешнем этапе ее развития. Если такой объект действительно существует помимо нашего сознания и может быть определено его место и границы среди объектов других наук, то необходима и наука, его изучающая.

Всем упомянутым обстоятельствам мог бы удовлетворять объект, условное название которого — «язык музея». В данном случае в понятие «язык», несмотря на последующее ис-

[1] См.: *Разгон Л. М.* Общетеоретические вопросы.., с. 10.

[2] *Beneš J.* Muzejnictvi, muzeum a muzeologie//Muzejní a vlastivědná prace.— 1976,— N 1; Vinter V. K otazkam muzeologie jako vědni disciplíny a předmětu vysokoškolké vyuka//Sbornik materialu prvého muzeologického sympozia.— Brno, 1966; Силяновска-Новикова Т. Основи на музее знанието.— София, 1972.— 286 с.

пользование чисто лингвистической терминологии, вкладывается широкое содержание, допустимое с семиотической точки зрения: упорядоченная система, служащая средством коммуникации и пользующаяся знаками. Музей соответствует этим условиям, и в значительной степени вся история его развития есть история формирования обогащения и освоения музейного языка. Внедрение в музееведение представления о языке музея позволяет осознать все стороны музейной деятельности как единое целое. Появляется, наконец, общее основание для достижения взаимопонимания между «узкими» специалистами: работниками фондовых отделов — составителями и систематизаторами словаря музейного языка, экспозиционерами — авторами генерируемых на основе имеющегося «словарного запаса» текстов и музееведами, изучающими правила музейной «грамматики» и превращающими их в общее достояние профессии. Подобно другим языкам, объективность существования которых несомненна, язык музея состоит, во-первых: из знаков, составляющих словарь языка (в качестве знаков здесь выступают музейные предметы, в качестве словаря — фонды музея)[1], во-вторых: из грамматики языка, т. е. правил взаимного сочетания знаков в процессе объединения их в тексты (экспозиции).

О носителях музейного языка. Прежде всего это музейные работники, владеющие навыками пополнения словарного запаса; умеющие выявлять и интерпретировать значение предметов как знаков, репрезентирующих те или иные природные или общественные явления, способные составлять на данном языке осмысленные тексты. Естественно, что в число носителей музейного языка могут быть включены все те люди (посетители музеев, выставок и т. д.), которые способны прочитать составленные на нем тексты, т. е. ознакомиться с той или иной экспозицией, обогатившись таким образом новым чувственным опытом и информацией.

Объективность существования культивируемой в современных музеях специфической знаковой системы, сформировавшейся в общественно-исторической практике, может быть подтверждена исключительной жизнеспособностью, интернациональностью, а также древностью института носителей музейного языка. Характерно, что они существовали еще задолго до появления самого слова «музей». Достаточно вспомнить такое удивительное явление в истории человеческой культуры, как

[1] Необходимо подчеркнуть, что значение единиц языка предметы приобретают именно тогда, когда они оказываются в музее, т. е. изымаются из обыденного использования и проходят так называемую «атрибуцию», состоящую, кроме всего прочего, в определении значения (денотата) соответствующего знака.

так называемые «медвежьи пещеры» эпохи палеолита, в которых археологами были обнаружены сознательно собранные и систематизированные коллекции определенных частей медвежьих скелетов, а также составленные из костей оригинальные композиции, во многом аналогичные экспозиционным комплексам некоторых современных естественнонаучных музеев [1].

Подобные примеры позволяют рассматривать язык музея не просто как надстройку над естественно-языковым уровнем, а как одну из древнейших знаковых систем. В связи с этим, вероятно, можно надеяться, что специальные исследования языка музея при их широкой постановке могут вывести музееведение в один ряд с науками, обладающими общепризнанным авторитетом: лингвистикой (наукой о вербальных языках). картографией (наукой о языке карт), искусствознанием (наукой о языке изобразительного искусства) и др.

Предположение о том, что музееведение является наукой о специфическом языке, существует достаточно давно. О языке музея, точнее — о языке музейных экспозиций, речь шла уже на Первом всероссийском музейном съезде (1930 г.)[2]. Можно было бы привести десятки цитат, свидетельствующих о том, что «языковыми» понятиями, употребляя и термин «язык», пользовалось немало музееведов уже, по меньшей мере, полвека назад. Приведем несколько характерных для того времени высказываний: «Экспозиция — есть завершение всякой музейной работы. Она — тот язык, на котором говорит музей»[3]; «Уже небольшой опыт работы советских музеев показал нам, в какой мере музейный язык отличен от тех форм изложения, которые применяются при писании, допустим, научной или научно-популярной книги»[4]; «Музеи ведут беседу с посетителями на языке экспонатов»[5] и т. п.

Следует заметить, что авторы всех этих высказываний подразумевали прежде всего экспозицию, т. е. текст, составленный

[1] *Столяр А. Д.* Происхождение изобразительного искусства.— М.: Искусство, 1985.— С. 143—147.

[2] *Закс А. Б.* Экспозиционная работа в музеях: проблемы теории экспозиции в современной музееведческой литературе (экспозиции исторического профиля)//Музейное дело и охрана памятников. Обзорная информация.— М., 1982.— Вып. 1.— С. 40.

[3] *Мансуров А. А.* Место научно-исследовательской работы в музеях//Советский музей.— 1931.— № 3.— С. 32.

[4] *Завадовский Б. М.* Целевые установки и основные показатели к созданию центрального биологического музея//Советский музей.— 1932.— № 9.— С. 29.

[5] *Вертинский Н.* Задачи массовой работы музеев//Советский музей.— 1938.— № 6.— С. 20.

Аналогичные представления высказывали в своих работах другие постоянные авторы довоенного «Советского музея»: И. К. Луппол, Л. П. Молодчикова, Ф. В. Кипарисов, К. А. Соловьев и др.

на языке экспонатов, между тем в науках о знаковых системах различие языка и текста является одним из фундаментальных представлений [1].

Очень близки к пониманию «языковой» сущности музееведения и многие современные авторы [2]. Оригинальная модель музея как информационной системы, обладающей характерной для всех языковых систем познавательной (эвристической) функцией, предложена Д. А. Равикович [3]. Другая характерная для языка функция — коммуникативная — раскрывается М. Б. Гнедовским [4]. «Язык музея — это нечто совершенно особое, нуждающееся в специальном изучении, совершенствовании и профессиональном использовании»,— с такими словами обратилась в 1980 г. к своим коллегам музеевед И. В. Иксанова [5]. Высоко оценивая научный вклад отдельных авторов в разработку основ современного музееведения, следует признать, что целостного взгляда на язык музея, его всесторонней характеристики нет ни в одной музееведческой работе.

Признание языка музея в качестве объекта музееведческой науки, с помощью которого предполагается преодолеть существующую на данном этапе в музееведении концептуальную разобщенность, позволяет по-новому осмыслить его внутреннюю структуру, четко разделить музееведческие исследования на фундаментальные и прикладные. В первую группу попадают исследования внутренней организации языка: 1) теория фондовой работы (музейная лексикология); 2) теория музейной атрибуции (музейная семантика) [6]; 3) теория построения экспозиций (музейная грамматика); 4) теория экспозиционных жанров (музейная стилистика) и др.

Во вторую группу могут быть объединены исследования, посвященные взаимоотношениям языка музея с его носителями [7].

---

[1] *Степанов Ю. С.* Семиотика.— М.: Наука, 1971.— С. 145.

[2] *Cameron D. F.* A viewpoint: the museum as a communication system and implication for museum education//Curator.— 1968.— v. 11.— N 1.— p. 33—40; Kovac M. A. Múzeum ako semioticky system//Muzeum.— 1979.— N 1.— S. 29—34; Gluzinski W. U podstav muzeologii.— Warszawa, 1980.— 452 s.

[3] *Равикович Д. А.* Современные функции и информационная система музея.— М., 1984.— С. 8—25.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры; № 133).

[4] См. ст. *М. Б. Гнедовского* в настоящем сборнике.

[5] См. *Иксанова И. В.* В кн.: Тезисы докладов секции естественнонаучных музеев.— Иркутск, 1983.— С. 19.

[6] П.п. 1) и 2) соответствуют исследованиям, выполняемым в рамках так называемого «предметного» подхода.

[7] В эту группу попадают многие музееведческие исследования, выполняемые в рамках известных «прагматического» и «институционального» подходов.

Рассмотрение проблематики музееведения в системе нового подхода позволяет не только по-новому определить место в науке каждого из уже сформировавшихся направлений исследования, но и обнаружить пробелы в общей картине. Так, например, «языковому» взгляду на объект музееведения со всей ясностью открывается недостаточность внимания исследователей к «грамматике» музейного языка. Следствием неразвитости «грамматических» разделов музейного языка является низкая эффективность экспозиционной работы, неспособность многих экспозиционеров к сознательному творческому поиску, склонность к слепому тиражированию однотипных экспозиций — в конечном счете профессиональная «безграмотность» многих музейных работников. Легко понять, что такое положение будет сохраняться до тех пор, пока сотрудники музеев не получат от исследователей музейного дела работ, содержащих свод хотя бы элементарных правил языка музейной экспозиции. Объем накопленной информации в этой области достаточно велик, однако имеющиеся знания должны быть организованы в систему, пригодную для использования в профессиональной экспозиционной деятельности.

Будучи четко структурированной, целостной и емкой по своему содержанию, языковая концепция могла бы послужить хорошим основанием для выработки общей стратегии музееведческих исследований, для введения элементов специализации и координации в работу основных музееведческих центров и, наконец, для более осознанного совершенствования всей системы музейной деятельности.

Придя к четкому пониманию собственного объекта, выделив то, в чем в первую очередь заинтересована музейная практика, те проблемы, решать которые не возьмутся никакие другие специалисты, музееведы могли бы, наконец, сосредоточить свои творческие поиски на главном.

Ведущее место в научном обеспечении музейного дела должны по праву занимать исследования «фундаментального» характера. Это вовсе не означает, что музееведческая теория в перспективе может полностью самоизолироваться. Достижения сколько-нибудь значительных результатов в изучении языка музея ведет музееведение на активные контакты с другими науками, заинтересованными в познании закономерностей развития знаковых систем и методов их использования (семиотикой, педагогикой, информатикой и т. д.). Вместе с тем языковая концепция объекта музееведения — это не только путь к упорядочению его взаимосвязей с другими научными дисциплинами, но и средство самоопределения. Предлагаемый подход позволяет выделить круг чисто музееведческих факторов, оха-

рактеризовать способы их фиксации и обобщения и, в конечном счете, подойти к выработке собственных методов исследования. Вне языковой концепции музееведы в лучшем случае могли опираться на достижения профильных наук или пропагандировать передовой опыт наиболее одаренных практиков музейного дела, что в настоящее время уже недостаточно.

Языковая концепция способна также послужить ключом для решения ряда традиционно сложных либо спорных вопросов, давно обсуждаемых в музееведческих изданиях, в частности, вопроса о социальных функциях музея. В сложной системе иерархически связанных языков культуры язык музея выступает как носитель особого вида социокультурной информации, инструмент познания и регулятор поведения.

Новые возможности открываются также в результате переосмысления роли экспозиций и фондов музея. В частности, мы получаем возможность, исходя из общего основания, объяснить происхождение свойств музейных экспозиций как знаковых композиций (в семиотических аспектах); как сообщений (в аспекте передачи информации); как носителей и источников знаний (в аспекте гносеологической специфики); как моделей (т. е. инструментов изучения действительности) и т. д. Что касается музейных собраний, то «лексикологический» подход к их комплектованию позволяет найти дополнительные основания для решения проблемы критериев отбора и формирования коллекций. Появляется, наконец, аргументация, чтобы отвергнуть явно утопические призывы некоторых музееведов довести до максимума процент оборачиваемости фондов. В русском языке сотни тысяч слов, но никому не приходит в голову требовать от писателей использования их на все 100 процентов.

Описание преимуществ, которые может получить музееведение благодаря разработке и приложению к практике новой теоретической концепции, можно было бы продолжить. Возникающие контуры универсальной системы моделирования музейной деятельности во многом условны. Значительные сложности возникают из-за недостаточной степени формализации и специализации музейного языка, широкого использования в музейном деле языков науки и искусства, наконец, из-за самой природы музейного языка, сочетающего в себе свойства естественных и искусственных языков. Тем не менее представляется, что предложенная концепция может стать действенным инструментом внутренней консолидации музееведения и музейной деятельности.

М. Б. Гнедовский

Современные тенденции развития музейной коммуникации

(на материале музееведческой литературы капиталистических стран)

При всем разнообразии существующих сегодня музеев и при всех различиях в организации музейного дела в отдельных странах, обусловленных особенностями их истории, социально-политического устройства, культурных традиций и географического положения, в развитии музейного дела в мире наблюдается ряд общих черт и устойчивых тенденций. Это объясняется в первую очередь общностью задач, встающих перед музеями в условиях роста культурного самосознания народов, классов и отдельных общественных групп, повсеместного усиления интереса к культурам прошлого, развития межкультурных контактов и потребностью выявления ценностей в меняющейся социокультурной ситуации.

60-е и 70-е гг. нашего столетия стали временем радикальных изменений деятельности музеев практически во всем мире. Это период демократизации, резкого расширения аудитории музеев, роста их численности, многообразия и популярности. Указанные процессы во многом спонтанны, а во многом обусловлены появлением новых форм музейной работы. В литературе в данный период отмечается музейный «взрыв» или «бум».

М. Б. ГНЕДОВСКИЙ — ст. научный сотрудник лаборатории музееведения ЦМР СССР. Автор статей: Проектировочный подход и исследование в экспозиционной работе//Научное проектирование экспозиций по истории советского общества.— М., 1981 — (Тр./ЦМР СССР); Музейная коммуникация и музейный сценарий//Музей и современность.— М., 1986.— (Тр./ЦМР СССР); Современные тенденции развития музейной коммуникации в капиталистических странах: Теория и практика.— Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина.— Сер.: Музейное дело и охрана памятников.— М., 1986.— Вып. 1, и др.

Первая половина 1980-х гг.— время подведения итогов «бума» и попыток спланировать развитие музеев в будущем. Богатый опыт, накопленный в области музейного строительства в 1960—70-е гг., становится в наши дни предметом теоретической и прогностической рефлексии, которая в чем-то обгоняет практику и ведет ее за собой, а в чем-то от нее отстает.

Понятие «музейная коммуникация», являющееся сегодня в зарубежном музееведении одним из центральных, получает в работах западных авторов очень широкую трактовку. С одной стороны, с ним связаны попытки определить социальные задачи музея как механизма, обеспечивающего взаимодействие различных культур, с другой — конкретные разработки, направленные на совершенствование форм и методов взаимодействия музея и аудитории.

Многие аспекты проблемы музейной коммуникации, обусловленные развитием современной науки, техники, сферы образования, процессами культурной дифференциации и интеграции, происходящими сегодня во всем мире, являются актуальными и для советских ученых. К их числу относятся, например, вопросы, связанные с междисциплинарным подходом в музейной работе, с реализацией дифференцированного подхода к музейной аудитории, вопросы активизации посетителей, поиска новых форм работы с детьми и многие другие. В решении этих проблем накоплен уже довольно большой опыт как в Советском Союзе и других социалистических странах, так и в странах капитализма. Обращение к нему сегодня может составить основу для позитивного сотрудничества музеев разных стран. Это и определило задачи данной работы: обобщение сведений о современных концепциях музейной коммуникации, обсуждаемых западными исследователями; выявление основных тенденций в реализации коммуникативной функции музеев капиталистических стран; анализ наиболее характерных нововведений, направленных на повышение эффективности коммуникационных процессов в музеях разных типов и профилей[1].

В настоящей статье нашли отражение наиболее интересные, на наш взгляд, примеры деятельности музеев капиталистических стран и мнения ученых, стоящих в целом на прогрессивных позициях. Отмечая позитивную гуманистическую и демо-

[1] Мы сосредоточимся здесь на анализе основных теоретических концепций и основных тенденций, существующих на уровне практики. Более детальное изложение конкретного материала, иллюстрирующего выдвигаемые нами положения, и более развернутую библиографию читатель сможет найти в работе: Гнедовский М. Б. Современные тенденции развития музейной коммуникации в капиталистических странах: теория и практика (Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина).— М., 1986.— Вып. I.— 40 с.

кратическую ориентацию, несомненно, присутствующую в музейном деле и в музееведении на Западе, следует, однако, сказать, что на практике призывы к демократизации музеев нередко наталкиваются здесь на реальность классовых барьеров, а идиллические музейные проекты терпят фиаско из-за финансовых затруднений. Упования некоторых буржуазных ученых на то, что музеи могут стать средством разрешения объективных противоречий, лежащих в самой основе капиталистического общества, являются во многом беспочвенными. Вот почему обращение к зарубежному опыту требует критического анализа как теоретических положений, выдвигаемых отдельными учеными, так и конкретных форм и методов работы музеев капиталистических стран с учетом специфики музейного содержания, культурных, национальных и общественно-политических условий их породивших.

Анализируя процессы, происходящие сегодня в музеях, многие западные ученые видят их сущность в изменении социальной роли музея, в перестройке форм и методов музейной работы, направленной на повышение эффективности взаимодействия музеев с обществом. Раздаются голоса о радикальных изменениях в образовательной политике музеев, о «возрастающей открытости музеев к обществу»[1], о «новой роли музея как культурного центра и социального инструмента»[2]. Н. Коссонс (Великобритания) отмечает, что рост популярности музеев и демократизация их аудитории приводят к изменениям в содержании музейной деятельности, к появлению новых типов музеев и перестройке старых[3].

Развитие представлений о новой социальной роли музея сопровождается критикой традиционных форм взаимодействия музеев с обществом. Критика эта приобретает нередко утрированные формы; острие ее оказывается направленным против во многом искусственно созданного образа музея старой формации, где главенствует высокомерный ментор-хранитель, царит «скука», «атмосфера ветхозаветной старины и чрезмерной чопорности»[4]. По мнению большинства исследователей, до начала 1960-х гг. сохранялось определенное отчуждение музеев от общества. Музеи различались своими собраниями, а различия в способах их демонстрации были относительно небольшими и определялись в основном характером профильных дисциплин.

[1] *Olofsson U. K.* Preface//Museums and education.— Copenhagen, 1982.— P. 3.

[2] *Alexander E. P.* Museums in motion: an introduction to the history and functions of museums.— Nashville, 1978.— 308 p.

[3] *Коссонс Н.* Новые тенденции//Museum.— 1983.— N 138.— С. 11—17.

[4] Там же.— С. 11.

Научные исследования были нацелены преимущественно на формирование и изучение коллекций. Вопросы контакта с аудиторией долгое время оставались в числе второстепенных. Единственная концепция, которая была призвана как-то объяснить и направить взаимодействие музеев с обществом, сводилась на теоретическом уровне к ряду заимствованных из педагогики положений о пользе науки для умственного, а искусства для нравственного развития, а на уровне практики — к решению чисто методических вопросов организации экскурсионной работы с целью передачи посетителям научных знаний.

Мнение, что основная задача музеев — «с помощью музейных коллекций распространять накопленные учеными знания»[1], можно встретить в музееведческой литературе и в наше время. Однако начиная с 1960-х гг. такая точка зрения и связанные с ней традиционные методы экспозиционной и экскурсионной работы становятся все менее популярными. Как считает английский исследователь К. Хадсон, задача музеев сегодня не может ограничиваться лишь передачей посетителям научных знаний; необходимо учитывать также мотивы и эмоциональные запросы аудитории, ибо «интересы большинства людей не укладываются в предметные рамки отдельных наук, и они не рассматривают свою жизнь как период подготовки к неизвестному экзамену»[2].

В 1960-е гг. музейно-педагогическая концепция передачи научных знаний становится предметом дискуссий и начинает сдавать свои незыблемые до этой поры позиции. Возникает необходимость в новой теории, которая позволила бы объяснить и направить процесс взаимодействия музеев с обществом. Заполнить этот теоретический вакуум в музееведении помогают коммуникационные представления, которые уже получили к этому времени развитие в других областях знания.

Современное общенаучное понятие коммуникации имеет в основном два источника. Первый из них — это разработанная в 1949 г. К. Шенноном математическая теория связи[3], в которой были намечены основные элементы акта передачи информации: источник информации, передатчик, канал, приемник, адресат и шум. Для этого представления, получившего дальнейшее развитие в кибернетике, характерен структурно-количест-

[1] *Адамс М.* Роль музея в распространении знаний//Museum.— 1984.— № 141.— С. 15.

[2] *Hudson K.* Museums for the 1980 s-a survey of world trends.— London, 1977.— P. 9—10.

[3] См.: *Шеннон К. Э.* Работы по теории информации и кибернетике.— М., 1963.— 829 с. Английское слово communication в данном случае принято переводить как «связь», однако в англоязычной литературе «связь» и «коммуникация»— идентичные термины.

венный подход к информационным процессам; содержательный и ценностный аспекты передачи информации в нем не затрагиваются. Другим источником общенаучных коммуникационных представлений стала концепция канадского философа М. Мак-Люэна, развитая им в ряде работ 1960-х гг.[1] и завоевавшая на Западе большую популярность[2]. Развитие человеческого общества Мак-Люэн рассматривал как развитие средств коммуникации, к которым, по его мысли, относится весьма широкий круг явлений — язык, дороги, деньги, печать, компьютеры и т. д. Для подхода Мак-Люэна характерно внимание к качественным аспектам процессов коммуникации, к тому влиянию, которое они оказывают на общий смысл и ценности человеческого существования.

М. Мак-Люэну принадлежит ряд прямых высказываний о музейной коммуникации. Он считал, в частности, что современные музеи должны преодолеть практику «книжной», повествовательной подачи знаний, характерную для эпохи, когда господствующей формой коммуникации было книгопечатание, что они уделяют недостаточно внимания тактильной информации и живому диалогу с посетителем, что посетителю необходимо предоставлять свободу самому ориентироваться в различных информационных потоках, создаваемых в музее[3].

Соединение структурного подхода к анализу коммуникационных процессов, развитого К. Шенноном, и широкой гуманитарной проблематики, поднятой в этой связи М. Мак-Люэном, привело к бурному развитию коммуникационных представлений в различных областях знания. В музееведении пионером разработки коммуникационной теории стал канадский ученый Д. Камерон, который в конце 1960-х гг. предпринял попытку рассмотреть музей как коммуникационную систему[4].

Обратившись к общенаучным представлениям о коммуникации, Д. Камерон поставил задачу выявления специфических черт музея, отличающих его от других коммуникационных систем. Главный акцент в его теории был сделан на визуальном

---

[1] *Meluhan M.* The Gutenberg galaxy: The making of Typographik Man.— Toronto, 1962.— P. 393; Meluhan M. Understanding media. The exention of Man.— New York, 1964.— P. 364.

[2] См.: *Григорян Г. П.* О средствах коммуникации и судьбах человечества в поп-философии Маршалла Мак-Люэна//Вопр. философии.— 1972.— № 10.— С. 151—155; Каграманов Ю. Возвращенный рай Маршалла Мак-Люэна// Иностр. лит.— 1972.— № 1.— С. 117—119.

[3] *Hudson K.* Op. cit, p. 7.

[4] *Cameron D. F.* viewpoint: the museum as a communication system and implications for museum education//Curator.— 1968.— N 1.— P. 33—40.

Камерон Д. Ф. Музеи — современному человеку//Курьер ЮНЕСКО.— 1970.— № 10.— С. 22—32.

и пространственном характере музейной коммуникации, которая, по его определению, представляет собой процесс общения посетителя с «реальными вещами». Условиями этого общения являются, с одной стороны, способность посетителя понимать «язык вещей», а с другой — способность создателей экспозиции выстраивать с помощью экспонатов особые невербальные пространственные высказывания. Развивая мысль Мак-Люэна, Камерон настаивал на том, что всякие попытки линейной, «книжной» организации экспозиции вступают в противоречие с визуально-пространственной спецификой музейного языка и должны быть поэтому предолены.

Такой подход позволил Камерону сформулировать ряд выводов, касающихся как организации профессиональной музейной деятельности, так и взаимодействия музея и аудитории. Во-первых, наряду с хранителями, которым всегда принадлежала ведущая роль в организации музейной коммуникации[1], полноправными участниками экспозиционной работы в музее должны стать художники (дизайнеры), профессионально владеющие языком визуально-пространственной коммуникации. Во-вторых, задача экскурсоводов (точнее — музейных педагогов) должна состоять не в попытках «переводить» визуальные высказывания в вербальную форму, подменяя тем самым процесс реального понимания, постижения посетителями смысла экспозиции; их задача — обучать «языку вещей» тех посетителей (независимо от их возраста), которые этим языком не владеют. И в-третьих, в структуре профессиональной музейной деятельности должны появиться новые специалисты — музейные психологи и социологи,— задачей которых стало бы обеспечение «обратной связи», необходимой для повышения эффективности музейной коммуникации путем коррекции как процессов создания экспозиции (через работу хранителей и дизайнеров), так и процессов ее восприятия (через работу педагогов).

Работы Д. Камерона, вызвавшие в среде музейных работников как признание, так и критические отклики[2], стали тем не менее поворотным пунктом в развитии музееведческой теории. В них были заложены предпосылки для преодоления дидактического буквализма в понимании коммуникационных задач музея, т. е. повсеместно распространенной до этого точки зрения на музей как на орган системы образования, призванный осуществлять передачу научных знаний средствами экспо-

[1] Хранители (curators) традиционно выступают в большинстве стран и в роли экспозиционеров.

[2] См., например: *Knez E. Wrigkt A.* The museum as a communication system: an assessment of Camerson's viewpoint//Curator.— 1970.— vol. XIII, N 3.— P. 204—212.

зиции. Если в рамках традиционного подхода посетитель рассматривался как «объект» обучения и воспитания, пассивный получатель знаний и впечатлений, содержание и последовательность которых заранее продумывались работником музея, то теперь он получал статус «субъекта», полноправного участника процесса коммуникации, имеющего свои интересы и право самостоятельного отбора информации. Характерная для традиционных музеев схема однонаправленной коммуникации, вынуждавшая посетителя играть роль пассивного потребителя культуры, уступила место пониманию коммуникации как диалога, как подлинного процесса общения, в котором посетитель является собеседником и партнером музея[1].

Некоторые авторы в качестве альтернативы «знаниям» выдвигают «опыт»[2]. При этом знания обычно рассматриваются как нечто отвлеченное, оторванное от жизни, а опыт — как необходимая предпосылка личностного развития. Знания обращены к интеллекту; опыт захватывает личность целиком. Передача знаний — процесс унифицированный и безличный; приобретение опыта происходит у каждого человека по-своему. Поэтому создание в музее условий для приобретения опыта требует внимания к различиям, существующим между посетителями, учета их интересов и мотивов посещения музея. С другой стороны, приобретение опыта связано обычно с активностью посетителей: внутренней, когда речь идет, например, об опыте эстетического переживания, или внешней, когда посетитель включается в деятельность.

Таким образом, в ситуации, когда в музейном деле назрели перемены, обусловленные необходимостью преодоления отчужденности музеев от общества, вызов, брошенный Д. Камероном, был принят учеными многих стран.

В то же время в концепции Камерона наряду с позитивными программными тезисами присутствовали и явно нерешенные вопросы. В частности, оставалось неясным, что же представляет собой «язык вещей» в плане его содержания, т. е. какие «истины» можно сообщать с его помощью, а какие — нет; какую роль в структуре коммуникации играют сами экспонаты — предметы из собрания музея, а какую — идеи и замыслы экспозиционеров и художников, осуществляющих интерпретацию этих собраний. То, что важнейшее место в структуре музейной коммуникации занимает фигура посетителя, ни

[1] «Общение»— одно из возможных значений английского слова «communication».

[2] См. например: *Andersen F., Hansen T. H.* The educational use of museums, the natural environment and «reality»//Museums and education.— Copenhagen, 1982.— P. 89—93.

у кого не вызывало сомнений, ибо смысл разработки в музееведении коммуникационных представлений как раз и заключался в усилении внимания к посетителю. Но вот вопрос, с кем (или с чем) общается в музее посетитель, оказался уже более сложным. В современной музееведческой литературе можно выделить несколько вариантов ответов или несколько базовых структурных моделей музейной коммуникации, причем некоторые из них являются взаимодополняющими, а некоторые — взаимоисключающими.

Одна из наиболее распространенных точек зрения заключается в том, что посетитель общается с сотрудником музея (хранителем, дизайнером, экскурсоводом и т. д.), а экспонаты служат предметом или средством этого общения. Эта модель, в частности, всегда подразумевается, когда основной задачей музейной коммуникации считается передача посетителю знаний. Такое общение может быть как непосредственным, так и опосредованным. В последнем случае в роли «высказывания», адресованного посетителю, выступает экспозиция, создатели которой организуют ее как особое «повествование».

Следует подчеркнуть, что хотя на практике данная модель служит чаще всего основанием для организации монологической, однонаправленной коммуникации, возможности ее этим не исчерпываются. В рамках этой модели с равным успехом может осуществляться и диалог, будь то диалог посетителя с экскурсоводом или внутренний диалог посетителя, запрограммированный создателями экспозиции, если они готовы отказаться от стереотипа повествовательности и строить экспозицию на основе проблем и вопросов, обращенных к посетителю, призывающих его к размышлению.

Другая концепция базируется на утверждении, что посетитель обращается в музее с экспонатами. Эта модель музейной коммуникации предполагает самоценность экспоната и используется, в частности, при описании работы художественных музеев. Если в исторических музеях и может ставиться задача передачи научных знаний, то в художественных музеях такая постановка задачи неправомерна, ибо процесс художественного восприятия принципиально не сводится к усвоению знаний о произведениях искусства [1]. Художественный музей должен создать условия для эстетических переживаний и учить эстетическому восприятию как особому искусству, но не подменять это сообщением искусствоведческих знаний.

В то же время область применения данной модели не огра-

[1] *Osborne H.* Museums and their functions//Journal of aesthetic education.— 1985.— N 2.— P. 41—51.

ничивается только сферой художественных музеев. Объектом эстетического восприятия может выступать и природа, как это происходит, например, при организации пейзажных площадок в национальных парках, приравненных во многих странах к музеям. Ж. П. Ванден Бранден (Бельгия) полагает, что исторические музеи также должны апеллировать не только к интеллекту, но и к чувствам посетителя, воспитывая умение наблюдать, анализировать и, что еще важнее, восхищаться [1]. Проводя параллель с методом Сократа, он замечает, что сотрудник музея выступает при этом в роли «повивальной бабки», т. е. создает условия, облегчающие процесс общения посетителя с экспонатами, основу которого составляет эстетическое переживание.

Существует и еще один взгляд на сущность музейной коммуникации. Как считает, например, Ю. Ромедер (ФРГ), музейный предмет не должен рассматриваться как самоценный, ибо он «всегда является лишь знаком некоторого общественно-исторического содержания»[2]. Близкой является и позиция другого западногерманского ученого — Х. Хелленкемпера, который рассматривает музей как место, «где происходит... «общение» посетителя с теми, кто создал, владел или пользовался выставленными предметами», в то время как «экспонаты являются связующим звеном в процессе коммуникации», задача которой — «восстановление связи между прошлым, настоящим и будущим»[3]. Это представление предполагает, что посетитель общается в музее с людьми, жившими в давно прошедшие времена. Характерно, что оба автора подчеркивают условность такого общения: Ю. Ромедер указывает на его знаковую опосредованность, а Х. Хелленкемпер берет слово «общение» в кавычки.

К указанной модели музейной коммуникации обращаются и исследователи, решающие вопрос о возможностях языка экспозиции как средства общения с иной культурой [4]. В этом плане различие между исторической дистанцированностью и культурной дистанцированностью каких-то явлений и ценностей, демонстрируемых в музее, не является принципиальным. Важна лишь сама задача преодоления культурно-исторической ди-

[1] *Ванден Бранден Ж.-П.* Мой опыт работы с посетителями//Museum.— 1984.— № 144.— С. 62—63.

[2] *Rohmeder J.* Methoden und Medien der Museumsarbeit: Pädagogische Befreund der Einzelbesuher im Museum.— Koln: Du Mont, 1977.— 155 s.

[3] *Качиа Ф.* Коммуникация и музей: Интервью с д-ром Хансгердом Хелленкемпером//Museum.— 1984.— № 141.— С. 8—13.

[4] См., например: *Hodge R.,* D'Sonza W. The museum as a communicator: a semiotic analysis of The Western Australian museum Aboriginal Gallery, Perth//Museum.— 1979.— N 4.— P. 251—267.

станции, которая в рамках данной модели становится определяющей. При этом сотрудник музея выступает в роли «переводчика» или посредника в общении между двумя культурами, будь то культуры настоящего и прошлого или культуры разных народов.

В представлениях о музейной коммуникации, развиваемых западными исследователями, можно помимо трех перечисленных моделей вычленить еще два структурных аспекта, не противоречащих ни друг другу, ни каждому из подходов, обозначенных выше. Первый из них связан с возможностью общения посетителей музея между собой. Такое общение может быть спонтанным или специально организованным, может происходить в стенах музея или вне его. Общение между посетителями нельзя рассматривать только как «побочный эффект» деятельности музея — нередко оно является фактором, определяющим эффективность этой деятельности в конкретной социокультурной ситуации. Особенно важным является развитие общения между разными категориями посетителей, т. е. между различными возрастными, этническими и социальными группами, составляющими аудиторию музея. Благодаря этому музей может рассматриваться как место, где на конкретном историко-культурном материале выявляются и взаимодействуют различные ценностные установки, существующие в современном обществе.

Другой структурный аспект музейной коммуникации связан со взглядом на музей как на центр межпрофессионального общения. Музей все реже рассматривается сегодня как узкопрофильное научно-просветительное учреждение и все чаще — как место сотрудничества разных специалистов, стремящихся найти общий язык для решения комплексных историко-культурных и социально-культурных проблем. И если будущее музея связано с реализацией в его работе междисциплинарного подхода, то проблема межпрофессионального общения становится одним из основных вопросов теории музейной коммуникации.

Изменения, происходящие в сфере профессиональной музейной деятельности, связанные с усложнением ее структуры и расширением состава участников, следует отнести к числу важнейших в музейном деле зарубежных стран. Число специалистов, включающихся в музейную работу в качестве ее полноправных участников, непрерывно растет. В музеях сегодня работают уже не только археологи, этнографы, историки, искусствоведы, биологи и другие специалисты, стоявшие у истоков музейного дела, но также и психологи, социологи, лингвисты, философы, специалисты по аудиовизуальным системам, про-

граммисты и т. д. Список этот является принципиально открытым. Расширение состава специалистов, участвующих в формировании, изучении и интерпретации музейных коллекций, приводит к резкому расширению содержания музейной деятельности, повышению ее коммуникационной эффективности, позволяет преодолевать кастовую замкнутость, неизбежную при однородном профессиональном составе сотрудников музея. В результате этого укрепляются связи между «музейной» и «живой» культурой, значительно снижается отчужденность музеев от общества.

Деятельность ряда специалистов, работающих сегодня в музеях, прямо связана с решением коммуникационных задач. Музейные педагоги осуществляют непосредственный контакт с аудиторией, разрабатывают методику работы с посетителями, основанную на современных представлениях о музейной коммуникации. Дизайнеры используют возможности своей профессии для создания в музеях эстетически и функционально развитой коммуникационной среды. Специалисты по аудиовизуальным системам ищут новые пути и средства коммуникации в музее, открываемые развитием современной техники. Психологи и социологи проводят исследования состава музейной аудитории, мотивов посещения и особенностей восприятия различных категорий посетителей. В США такие исследования направлены обычно на оценку эффективности музейной коммуникации. Сопоставляя цели и задачи работы музея с ее результатами, исследователи получают возможность выявлять факторы, препятствующие нормальному течению коммуникационных процессов, и корректировать программы взаимодействия с посетителями[1]. В странах Европы социологи и психологи чаще привлекаются на стадии разработки конкретной экспозиции и методов работы с посетителями. При этом в одних случаях для решения коммуникационных задач используются фундаментальные психологические или социологические теории[2], а в других — осуществляются специальные исследования и разработки, позволяющие учесть задачи и особенности данного музея[3].

Междисциплинарный подход проявляется и в развитии сотрудничества между работниками музеев разных профилей. Создание историческими, художественными, техническими и

[1] См., например: *Hein G.* Evaluation of museum programs and exhibits// Museums and education.— Copenhagen, 1982.— P. 21—26.

[2] van *Wengen G.* Educational programs in museums//Museums and education.— Copenhagen, 1982.— P. 27—30.

[3] *Vestergaard P.* Lorenzen I. Education in modern art for schools//Museums and education.— Copenhagen, 1982.— P. 69—74.

естественнонаучными музеями совместных выставок приводит не только к значительному расширению тематического диапазона музейной деятельности, но и к взаимопроникновению методов и подходов в их работе. Например, в исторических музеях растет эстетический уровень экспозиций и понимание роли художественно-образных средств в раскрытии исторического содержания, в решении задач целостной реконструкции событий, образа жизни предшествующих поколений или других народов. В художественных музеях идет встречный процесс, и наряду с подходом к произведению искусства как к источнику эстетических переживаний получает распространение подход к нему как к историческому источнику. Значительно больше внимания уделяется в последнее время личности художника и тем конкретным историческим обстоятельствам, которые сопровождали его творчество. В тематике естественнонаучных и технических музеев все более заметным становится социально-экологический аспект.

Одним из следствий распространения междисциплинарного подхода стало появление в музеях экспозиций с нетрадиционной, неакадемической тематикой. Названия многих музейных выставок, созданных в последние годы и получивших широкое общественное признание, напоминают заголовки публицистических очерков, философских эссе или художественных произведений. Такие выставки не только позволяют музеям более гибко откликаться на запросы различных категорий посетителей, но служат также своеобразным катализатором, способствующим ломке стереотипов, укоренившихся в музейной работе.

Наряду с расширением тематического диапазона музейной деятельности, развитие междисциплинарного подхода привело к изменениям в ее организационной структуре, к появлению новых форм работы, гарантирующих возможность включения в нее новых специалистов и возникновение новых союзов между специалистами, традиционно работающими в музеях. Такой новой формой стали музейные «проекты», дополняющие, а во многих случаях и вытесняющие сложившиеся ранее схемы музейной деятельности[1]. Проект определяется, как правило, темой, идеей, организационным замыслом, кругом музейных материалов, потенциальной аудиторией и реализуется в групповой междисциплинарной работе, объединяющей специалистов, работающих как в музее, так и вне его. Состав и струк-

[1] Проект предусматривает обычно создание экспозиции и проведение цикла «специальных мероприятий». В нашем словоупотреблении термину «проект» скорее соответствует «программа», однако мы сохраним этот термин, чрезвычайно распространенный в современной западной музееведческой литературе.

тура групп, разрабатывающих конкретный музейный проект, бывают самыми разными.

Практика создания таких временных творческих групп приводит во многих случаях к нетрадиционному распределению функций специалистов, которое по своим результатам оказывается зачастую весьма продуктивным. Например, при создании экспозиций в ряде крупных европейских музеев в роли экспозиционера, определявшего характер интерпретации культурного наследия, выступал не научный работник соответствующего профиля — искусствовед, историк,— а художник-авангардист [1], реставратор [2], социолог [3]. Благодаря этому были найдены непредвиденные, нестандартные экспозиционные решения, имевшие, судя по откликам, несомненный успех.

По мере превращения музея в площадку для сотрудничества представителей разных профессий ученый-хранитель, который по традиции был ведущим специалистом музея, становится равноправным участником работы. Это требует от него таких качеств, как умение находить общий язык с другими специалистами, понимание роли и смысла музейной деятельности в контексте глобальных проблем социального и культурного развития, выходящих за пределы его непосредственной компетенции, готовность принимать новое для себя содержание и, наконец, способность учитывать конкретные задачи музея в отношении к разным категориям посетителей [4].

По существу любой музейный проект — это психологический, педагогический и социальный эксперимент независимо от того, участвуют ли в его планировании и проведении соответствующие специалисты — психологи, педагоги, социологи. Он неизбежно приводит к изменениям в структуре музейной коммуникации и в организации профессиональной музейной деятельности. Такое широкое экспериментирование идет сегодня на смену традиционным формам музейной работы — будь то экскурсионное обслуживание или создание узкопрофильных экспозиций, несущих на себе печать академизма, который становится в наши дни все менее популярным.

---

[1] В лондонской Национальной галерее (Великобритания). См.: *Smith A.* Teamwork in museums: education at the National Gallery, London//Icom Education.— 1981.— N 9.— P. 22—24.

[2] В Королевском музее искусств и истории в Брюсселе (Бельгия). См.: Destre-Heumans T. Team at Work enlives the museum: a didactic space for wooden altar pieces//Icom Education.— 1981.— N 9.— P. 17.

[3] В Муниципальном музее Гааги (Нидерланды). См.: *Kramers M., Jonker N.* Educational programs in the Hague Municipal museum//Museums and education.— Copenhagen, 1982.— P. 61—64.

[4] *Scott D.* Museums to the gear 2000: challenge and responce//Gazette.— 1979.— N 3.— P. 14—27.

К числу важнейших тенденций, наметившихся в последние годы в музейном деле капиталистических стран, можно отнести коренное изменение в отношении музеев к своей аудитории. Если в традиционном музее посетителю была уготована роль пассивного зрителя, созерцателя выставленных для обозрения коллекций, то сегодня он все чаще рассматривается как партнер музея, как полноправный и активный участник процесса музейной коммуникации.

Если в 1960-е — первой половине 1970-х гг. осознание необходимости ориентироваться в музейной работе на интересы и мотивы посетителей привело к развитию социологических и психологических исследований аудитории, то в конце 1970-х — первой половине 1980-х гг. в музеях получила распространение идея прямого участия посетителей в деятельности музея, которая до этого была целиком сосредоточена в руках профессионалов. Сегодня музейные проекты строятся на основе привлечения посетителей к комплектованию, изучению собраний, экспонированию, интерпретации и пропаганде коллекций, к охране памятников природы и культуры и даже к планированию работы музеев.

Например, в музее г. Оденсе (Дания) создан специальный фонд музейных материалов, на основе которого школьники могут сами устраивать выставки[1]. Выставки, создаваемые в другом датском музее, находящемся в г. Рандерсе, посвящены проблемам конкретных молодежных групп и являются, с одной стороны, манифестами этих групп, а с другой — своего рода социологическими исследованиями молодежной культуры. В этой работе участвуют подростки 14—18 лет[2]. В региональном музее Ле Крезо (Франция) действует постоянная группа общественности, в которую входит около 30 человек в возрасте от 40 до 70 лет, осуществляющая систематическое комплектование, изучение и экспонирование материалов по истории народного образования в регионе[3]. Галерея Уффици (Италия) привлекает школьников к работе по учету, обмерам и фотографированию памятников культуры, находящихся в окрестностях Флоренции. Работники музея стремятся «дать понять детям, что художественные произведения хранятся не только в музеях, что способ экспонирования не всегда соответствует их первоначальному назначению и что сами дети могут обнаружить

[1] *Uldall J.* Museum collections used in a learning-bu-doing project//Museums and education.— Copenhagen, 1982.— P. 81—84.

[2] *Sturup B.* Realisation of concepts and goods//Museums and education.— Copenhagen, 1982.— P. 11—16.

[3] *Беллэг-Скальбер М.* Участие населения в работе экомузея//Museum.— 1985.— № 148.— С. 14—17.

памятники искусства в своих селениях и в районе, где находится их школа»[1].

Идея привлечения общественности к деятельности музеев находит сегодня наиболее полное и последовательное воплощение в экомузеях, работа которых строится в основном на инициативе местных жителей[2]. Тематика и профиль этих музеев практически неограничены — природа, история, этнография, техника, искусство и т. д. Экомузеи включают экспозиции (чаще всего временные), отдельные памятники природы и культуры, разбросанные, как правило, на большой территории. Выбор конкретных направлений деятельности диктуется местными условиями и интересами участников работы. В то же время при разработке конкретных проектов экомузеи широко привлекают различных специалистов и экспертов. Таким образом, экомузей — это место встречи, диалога специалистов и местных жителей, обсуждающих проблемы конкретной территории, конкретного природного и культурного ландшафта.

Такая структура деятельности характерна сегодня для многих музеев: проект зарождается в музее на уровне замысла и затем на разных стадиях его разработки и реализации втягивает как внешних специалистов, так и актив, общественность, «друзей» музея, постоянных посетителей и т. д. вплоть до самых пассивных слоев зрительской аудитории. Благодаря этому получает развитие ролевая структура музейной аудитории, возрастает общественная роль музея, укрепляется его связь с живой культурой.

Музей становится не только средством расширения культурного «горизонта» современной жизни, не только местом взаимодействия различных специалистов и общественности. Он приобретает также значение института, оформляющего процессы общения, взаимодействия и взаимопредъявления носителей различных культур и субкультур — детей (в частности, подростков, молодежи) и взрослых[3], представителей разных этнических групп[4], религиозных и даже политических

[1] *Тодоров М.* Отдел просвещения Галереи Уффици, Флоренция//Museum.— 1982.— № 3.— С. 16—27.

[2] *Ривьер Ж. А.* Эволюционное определение экомузея//Museum.— 1985.— № 148.— С. 2—3.

[3] См., например: *Sturup B.* Op. cit.

[4] Например, в региональном музее провинции Британская Колумбия (Канада) осуществляется многолетний проект, предусматривающий культурное взаимодействие индейцев (коренных обитателей этого региона) и белого населения. (См.: *Gee M.* Cultural arrangements in Museums//Museums and education.— Copenhagen, 1982.— P. 31—36.

В Историческом музее Роттердама (Нидерланды) ведется большая работа с детьми иммигрантов, составляющих 25% школьников города (См.: *Spruit R.* Ethnic minorities in a museum//Там же.— С. 65—67).

группировок[1] и т. д. Эта сторона деятельности музея, связанная с выявлением ценностей, бытующих в современной культурной ситуации, является чрезвычайно важной и в плане освоения культурных ценностей прошлого. Для того чтобы музейная коммуникация могла стать действенным средством преодоления культурно-исторической дистанции, дистанция эта должна быть обозначена дважды: с одной стороны, через ценности и реалии иной, чужой, дистанцированной культуры, а с другой — через ценности, реалии и проблемы культуры живой, актуальной, существующей здесь и теперь.

Безадресность, свойственная традиционным формам работы музеев с аудиторией, в последнее время уступает место конкретной направленности музейных проектов на те или иные, иногда очень узкие категории посетителей. Так, многие музеи организуют специальную работу с людьми, обладающими физическими недостатками, в частности, со слепыми[2]. Выставки, рассчитанные не на «осмотр», а на «ощупывание», и адресованные слепым и зрячим, становятся своеобразным экспериментом в области эстетики тактильного восприятия и социальным экспериментом, направленным на изучение возможностей контактов слепых и зрячих людей в процессе общения с произведениями пластических искусств. Такие проекты расширяют привычный диапазон коммуникационных средств музея, добавляя к зрительному восприятию осязание. В других проектах делаются попытки дополнить зрительное восприятие действием.

Включение посетителей в активную деятельность становится сегодня одним из важнейших факторов повышения эффективности музейной коммуникации. Посетители многих современных музеев могут, например, не только осматривать произведения народного искусства и даже не только наблюдать процесс их создания, но и принимать в нем активное участие[3]. Точно также они получают возможность включаться в музее в обряды, танцы, пение, в исторически достоверные театрализованные представления[4]. Во всех этих случаях музей не только собирает и демонстрирует элементы предметного мира культуры, но

[1] Например, сотрудники Народного музея Ольстера (Северная Ирландия) видят свою задачу в том, чтобы путем приобщения населения к истокам национальной культуры снять религиозно-политическую конфронтацию между католиками и протестантами. (См.: *Thompson P.* A museums role in a changing society//Museums Journal.— 1978.— N. 1.— P. 2—4).

[2] См., например: *Жироди Д.* Детская студия при Национальном центре искусства и культуры имени Жоржа Помпиду. Париж//Museum.— 1982.— № 3.— С. 2—14.

[3] *Gee M.* Op. cit.

[4] *Staak M.* Theatre and museums//Museums and education.— Copenhagen 1982.— P. 47—48.

создает условия для воспроизводства архаических или экзотических культурных процессов, способных обрести ценность в контексте живой культуры, повысить ее разнообразие, обеспечить глубину исторической перспективы, необходимую для ее развития.

В музее под открытым небом, расположенном на месте раскопок римского города Аугуста Раурика (Швейцария), одним из объектов является «пекарня», где посетители могут сами испечь хлеб по древнеримской технологии. «Прибывшие на экскурсию школьники обычно сразу же идут в «пекарню», готовят хлеб и ставят его в печь. Пока он печется... они посещают «Римский дом» и музей, а по возвращении вынимают хлеб из печи и устраивают пикник. Подкрепившись, они осматривают остатки древних сооружений»[1]. В одном из сельских районов Дании создана достоверная реконструкция поселения железного века. Группа школьников живет здесь в течение нескольких дней на полном самообеспечении. Под руководством специально подготовленных взрослых дети собирают растения и грибы, растирают на камне рожь, готовят на огне еду, сбивают масло, изготовляют керамическую посуду, занимаются ткачеством, работают в кузнице и т. д. Один из авторов этого проекта характеризует его как «прекрасный инструмент для обучения истории, позволяющий детям по-настоящему понять, что природные ресурсы составляют основу человеческого существования; дети получают здесь огромный ценностный опыт, опыт реальной жизни, значение которого отнюдь не уменьшается от того, что истины, усваиваемые детьми, не записываются на бумаге»[2]. Как справедливо замечают Ф. Андерсен и Т. Хансен, ни книги, ни современные средства информации, ни школа не способны дать посетителю реального, подлинного опыта соприкосновения с историей или с окружающей средой. Это может обеспечить только музей[3].

В развитии музейной коммуникации можно таким образом зафиксировать тенденцию создания условий для частичного или полного ролевого погружения посетителей в среду — будь то среда природная, историческая или культурная среда другого народа. Участвуя в спектакле, включаясь в обрядовое действо, добывая себе «хлеб насущный» по древнеримской технологии (или по технологии железного века), посетитель общается с историей не на уровне знаний и даже не на символиче-

[1] *Томашевич-Бук Т.* Римский город и его показ публике//Museum — 1985.— № 147.— С. 11.

[2] *Jensen A. K.* Warkchop actvities in an fron-Age village//Museums and education.— Copenhagen, 1982.— P. 49—54.

[3] *Andersen F., Hansen T. H.* Op. cit.

ском уровне, а на уровне личного опыта. Фактор «подлинности» этого опыта во всех таких случаях является решающим. По существу мы имеем здесь дело с оригинальной музееведческой концепцией подлинности, которая не сводится к требованию использовать в музейной работе подлинные предметы, ибо, например, в поселении железного века вся предметная среда состоит из реконструкций, новоделов.

В художественных музеях развитие ролевой структуры аудитории связано с отказом от идеи передачи посетителю определенного объема искусствоведческих знаний и от соответствующей традиционной практики экскурсионного обслуживания. Общение сотрудников музея с посетителями приобретает здесь характер диалога, обрамляющего процесс самостоятельного ознакомления с произведениями искусства [1]. Большинство работников художественных музеев сегодня видят свою задачу в том, чтобы помочь посетителям осознать их собственные переживания [2].

В развитии методов экспонирования произведений искусства можно отметить тенденцию создания экспозиционного визуального комментария, включающего материалы, раскрывающие историческую обстановку, в которой работал художник, «атмосферу», питавшую его творчество, или, наоборот, материалы, контрастирующие с основным произведением и высвечивающие творческий метод художника (работы его предшественников, современников или работы более поздние, вплоть до нашего времени,— создающие как бы обратную перспективу для восприятия экспонируемых произведений).

Значительное развитие получают в последнее время в художественных музеях разнообразные формы студийной работы, открывающие широкие возможности непосредственного приобщения к творчеству в деятельности [3]. Появляются и попытки найти более условные, но и в то же время не чисто созерцательные формы, включающие элементы театрализации, пантомимы, хэппенинга, которые позволяют осуществлять ролевое вхождение в мир искусства и творчества, вполне аналогичное ролевому погружению в среду, используемому в музеях других профилей [4].

Таким образом, как в музееведческой теории, так и в практике работы музеев капиталистических стран наметился пере-

[1] См., например: *Тодоров М.* Указ. соч.

[2] *Vestergaard P., Lorenzen I.* Op. cit.

[3] *Банзе К.* Приобщение к современному искусству: совместные усилия сотрудников музея, учителей и школьников//Museum.— 1984.— № 144.— С. 18—22.

[4] *Мелцер Р.* «Яблоко и груша»//Museum.— 1984.— № 144.— С. 23—26.

ход от узкодидактического подхода к коммуникационному, предполагающему гораздо более широкий спектр возможных взаимоотношений между музеем и обществом. Данный очерк теоретических концепций, связанных с понятием музейная коммуникация, и основных тенденций в области практической реализации коммуникационной функции музеев в капиталистических странах является, естественно, далеко не полным. Мы стремились выделить лишь наиболее важные моменты, которые, с одной стороны, репрезентативны для развития музейного дела в странах капитализма, а с другой — представляют интерес для советского читателя. В то же время многие из затронутых здесь вопросов до сих пор являются дискуссионными и не имеют пока однозначных решений, а многие из приведенных примеров остаются единственными в своем роде. Речь идет таким образом не о сложившейся системе представлений и не о каком-то среднестатистическом положении дел, а о «точках роста», о проблемах развития теории и практики музейного дела в странах Запада. И если те или иные положения, которые читатель найдет на страницах данной статьи, вызовут у него возражения, мы будем считать, что она достигла цели, ибо многообразие точек зрения является сегодня столь же важным для развития музееведения, как многообразие профессиональных позиций музейных специалистов и ролевых позиций посетителей для совершенствования музейного дела.

Т. П. Поляков

Образно-сюжетный метод в системе взаимосвязей традиционных методов построения экспозиции

Развитие музейного дела в последние годы характеризовалось интенсивным поиском новых средств повышения качества и эффективности экспозиционной деятельности. Принципы научного и художественного проектирования получили почти повсеместное признание, и в то же время гораздо ощутимее стал разрыв между возможностями традиционных методов построения экспозиции и потребностями современной практики. Границы самих методов стали постепенно размываться, приемы, характерные для каждого из них, порой чисто механически совмещались в одних и тех же экспозициях. Вместе с тем наметились и признаки качественного сдвига, позволяющие говорить о создании нового, во многом универсального метода. Однако поскольку конструируемый метод является в значительной степени итогом предшествующего развития экспозиционной деятельности, его действительное место и значение может быть понято только в контексте анализа сложившейся системы методов.

Способы построения экспозиции как в плане возможностей их применения, так и в плане взаимоотношений друг с другом не раз становились предметом исследования в советской музееведческой литературе. Этой проблеме уделяли внимание Н. И. Романов, Ф. И. Шмит, Н. М. Дружинин, Ю. К. Милонов, А. В. Шестаков, Н. А. Шнеерсон, А. И. Михайловская,

---

Т. П. ПОЛЯКОВ — зав. отделом Государственного музея В. В. Маяковского.

А. Б. Закс и др.[1]. Идеи, высказанные в работах названных авторов, легли в основу современных классификаций экспозиционных методов.

«Краткий словарь музееведческих терминов» определяет три следующих метода: 1) **систематический**, согласно которому «коллекции однородных предметов (например, растений, минералов или нумизматики, оружия, керамики) демонстрируются в соответствии с классификацией музейных предметов, принятых в музее того или иного профиля»; 2) **тематический**, на основе которого создается «музейная экспозиция, отражающая явления и процессы в природе или общественной жизни в диалектическом развитии, в хронологической последовательности или по проблемному принципу, в соответствии с тематической структурой экспозиции»; 3) **ансамблевый**, организующий экспозицию, «в которой сохраняется или реконструируется на документальной основе обстановка, связанная с историческим событием, культурой и бытом народа, жизнью и деятельностью выдающихся лиц. Наиболее распространенной формой ансамблевой экспозиции является подлинный или реконструированный интерьер»[2].

Классификация с использованием иной терминологии, но также включающая три метода, была предложена Ф. Г. Кротовым: 1) **коллекционный** метод, в названии которого уточняется изначальная, коллекционная суть систематического метода как демонстрации систематизированных музейных коллекций; 2) **иллюстративный** метод, в названии которого уточняется принцип тематического метода — т. е. иллюстрирование «явлений» и «процессов» музейными предметами, дефицит которых отчасти возмещается за счет иллюстраций в полном смысле слова, включающих «воспроизведения, научно-вспомогательный материал»[3], а также произведения живописи, графики и другие специально созданные экспонаты; 3) **музейно-образный** метод, в названии которого принципиально изменяется цель соответствующего ему по внешним признакам ансамблевого метода, так как если в последнем главное сохранить или реконструи-

[1] *Романов Н. И.* Как устраивать местные музеи.— М., 1919.— С. 8—10; *Шмит Ф. И.* Музейное дело. Вопросы экспозиции.— Л., 1929; *Дружинин Н. М.* Методы историко-революционной экспозиции//Музей Революции СССР.— М., 1927.— Вып. 1.— С. 23; Труды Первого всероссийского музейного съезда.— М., 1931.— Т. 1; *Михайловская А. И.* Музейная экспозиция. Организация и техника.— М., 1969.— С. 7—13; *Закс А. Б.* Из истории экспозиционной мысли советских музеев (1917—1936)//Труды НИИ музееведения.— М., 1970.— Вып. 22.— С. 128—169.

[2] Краткий словарь музееведческих терминов//Музеи и памятники в идейно-воспитательной работе на современном этапе.— М., 1983.— С. 107, 141, 144.

[3] *Кротов Ф. Г.* О задачах совершенствования экспозиций исторических и краеведческих музеев//Музейное дело в СССР.— М., 1983.— С. 8—9.

ровать обстановку (т. е. музейные предметы демонстрируются в контексте их бытового, естественного назначения), то при музейно-образном методе необходимо «трансформировать предметные результаты человеческой деятельности в духовные ценности и идеалы», превратить «обстановку в художественный портрет ее владельца»[1].

Обе классификации, несмотря на различия в употребляемой терминологии близки друг другу, и сумма современных представлений о методах построения экспозиции выглядит следующим образом: 1) **коллекционный (или систематический)**; 2) **иллюстративный (или тематический)**; 3) **ансамблевый**; 4) **музейно-образный».** «Как правило, в строго выдержанном виде они встречаются крайне редко, но в каждом музее тот или иной метод... преобладает, является определяющим»[2]. Механизм этого «преобладания» скрыт в сложной системе взаимодействия всех четырех методов, а также во внутренних противоречиях каждого из них. Действительные взаимоотношения методов построения экспозиции могут быть выявлены на основе анализа, присущего каждому из них подхода к **музейному предмету.**

Коллекционный и **ансамблевый** методы отличаются тем, что в них «демонстрация музейных предметов» является **целью**, а сами предметы становятся «содержанием» экспозиции. При **иллюстративном** и **музейно-образном** методах демонстрация музейных предметов является **средством** выражения определенных идей, а сам предмет становится элементом «формы».

С другой стороны, при употреблении **коллекционного** или **иллюстративного** методов, музейный предмет является относительно самостоятельной единицей экспозиции, требующей определенного пространства («воздуха») для выявления своих индивидуальных качеств как «вещь в себе» или как конкретная иллюстрация к определенной идее. А при употреблении **ансамблевого** или **музейно-образного** методов — музейный предмет является органической частью единого целого: или в своем обычном, бытовом качестве, или в качестве элемента художественного образа.

Следуя этим признакам, все четыре метода можно представить в виде графической схемы (см. прил. № 1).

Теперь рассмотрим каждый метод как динамичную систему, выражающую свои внутренние тенденции и противоречия.

Коллекционный (систематический) **метод** является изначальным методом построения музейной экспозиции, так как

---

[1] *Розенблюм Е. А.* Искусство экспозиции//Музейное дело в СССР.— М., 1983.— С. 23.

[2] *Кротов Ф. Г.* Указ. соч.— С. 8.

здесь практически не разделяются такие понятия как «экспозиция» и «фонды». Слово «музей» рождалось не как синоним груды уникальных предметов, а как обозначение храма «муз», где собирались авторы его коллекции — экспозиции. В этом «храме» можно найти истоки и иллюстративного, и ансамблевого, и музейно-образного, и в первую очередь коллекционного метода. От произведений изобразительного искусства и драгоценных вещей, от заморских «диковин» и религиозных «святынь» ведет свое начало «памятник истории и культуры или памятник природы, являющийся подлинным свидетельством фактов, явлений, событий, процессов в общественной жизни и в природе, включенный в собрание музея»[1]. Коллекция этих «свидетельств», классифицированная по типам источников (вещевые, изобразительные, письменные и другие) или по темам (например, подарки музею В. И. Ленина и т. п.) становится «содержанием» музейной экспозиции.

В рамках динамичной системы коллекционного метода формируются **три направления** дальнейшей реализации скрытых возможностей демонстрации музейных предметов:

1. Не нарушая отношения к музейному предмету как к содержанию экспозиции, проявляется тенденция к иной системе его демонстрации — не «научной» (по определенным родам и видам), а бытовой. Так, живопись соседствует с предметами декоративно-прикладного искусства: стеклом, фарфором, хрусталем; последние — с мебелью и т. п. В археологических и этнографических музеях демонстрируются предметы, изготовленные из одного материала: кувшин со стаканом, меч со щитом, сарафан с платком и т. п. Так начинает формироваться **ансамблевый метод** построения экспозиции.

2. Демонстрация предметов в хронологической последовательности намечает тенденцию к демонстрации не столько вещей, сколько процессов — т. е. не смену внешних материальных явлений, а внутреннюю обусловленность, закономерность перехода от одного явления к другому. На уровне коллекционного метода это решается посредством этикетажа, экспликации и т. п. Так начинает формироваться **иллюстративный (тематический) метод.**

3. Отношение к музейному предмету как к «вещи в себе», как к содержанию экспозиции заставляет выделять из коллекции уникальные предметы, которые, в свою очередь, требуют и соответствующего оформления, преподнесения. Это уже не просто витрина, а витрина декоративная: с экспозиционером сотрудничает художник-оформитель. Желая выявить уникаль-

[1] Краткий словарь музееведческих терминов.., С. 129.

ность предмета, художник должен превратить эту уникальность в эстетический объект. В этом можно увидеть ростки **музейно-образного метода.**

Ансамблевый метод, как уже отмечалось, готовит музейную коллекцию к «целостному восприятию». Вещи, оставаясь «содержанием» экспозиции, попадают в естественную, бытовую среду. С другой стороны, происходит как бы вторичная «музеефикация» предшественников музея — «храма» и особенно частной коллекции в интерьере. Данный метод становится определяющим при создании (точнее консервации или реставрации) историко-художественных и историко-архитектурных музеев, особенно «музеев-дворцов». В содержание экспозиций этих музеев входят произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства, при этом их индивидуальные качества подменяются общим качеством историко-художественного интерьера, точнее понятием «быт» — синонимом предметного, вещевого окружения «хозяина». Отсюда произведения искусства еще в большей степени, чем при коллекционном методе, приобретают качество бытовой вещи и порой нуждаются в «распредмечивании».

Особую роль данный метод играет в мемориальных музеях, т. е. музеях, «созданных в память о выдающемся событии или лице, расположенных на памятном месте или в памятном здании (музей-усадьба, дом-музей, квартира-музей)». Эти музеи «сохраняют и воссоздают на документальной основе мемориальную обстановку»[1]. Авторы данного определения, акцентируя внимание на «памятном здании», но добавляя тем не менее глагол «воссоздают», оставляют опасную лазейку для искажения мемориальности (т. е. подлинности!) путем злоупотребления вещевой типологией: в настоящее время имеется огромное количество «**мнимо**реальных» музеев, в которых обаяние подлинника заменено принципом «так он, приблизительно, жил», воплощенном в бесконечном количестве малозначащих бытовых деталей.

Ансамблевый метод часто используется и в **краеведческих музеях.** Здесь документальный рассказ об историческом процессе или явлении разбавляется бытовыми иллюстрациями, построенными по принципу контраста: «быт помещика»—«быт крестьянина» и т. п. Однако эти яркие фрагменты экспозиции заслоняют собой сухой иллюстративный анализ «процессов», что приводит порой к искаженному восприятию смысла интерьерных композиций.

Чтобы понять музейный смысл нейтральных интерьеров,

[1] Краткий словарь музееведческих терминов.., С. 123.

надо знать, что за ними скрывается, что происходило в этом «доме», а также обладать известной культурой образного мышления. Только тогда можно будет так воспринять, например, дом-музей Л. Толстого в Хамовниках: «тишина необыкновенная, все так просто, как и при жизни писателя, и если в соседней комнате скрипнет половица — не иначе как сам Толстой ходит там...»[1]. В иных же случаях восприятие ансамблевой экспозиции происходит почти по Ильфу и Петрову — «Вот жили люди!»

В XX в. в **естественнонаучных** музеях активно применяется аналог ансамблевого — ландшафтный метод. При этом традиционные естественнонаучные коллекции становятся основой для создания условных природных «ландшафтов», что помогает воспринимать явления природы как единое целое. Однако необходимость демонстрации внутренних процессов, эволюционных теорий и т. п. превращает ландшафтные фрагменты экспозиции в яркие интермедии, что приводит, в свою очередь, к потере интереса у посетителей к «процессам» и «теориям»... Кроме того, в последнее время проблемы экологии, проблемы сосуществования человека и природы требуют не только традиционного «научного» (биологического, медицинского и т. п.) подхода, но и культурологического. Природные памятники все теснее связываются с культурно-историческими. Отсюда проблема «человек и природа» нуждается в более образных экспозиционных решениях, связанных с художественным осмыслением природы.

Следовательно, подобно коллекционному, ансамблевый метод несет в себе три основные тенденции дальнейшего развития.

1. Стремление к системе подлинных музейных предметов (в основном — вещевых) характеризует его ориентацию на **коллекционный метод** как научный источник или критерий подлинности «содержания» экспозиции — предметных деталей бытового интерьера.

2. Временная статичность, метафизичность ансамблевого метода требует дополнительного хронологического «фона», раскрытия внутренних процессов, приводящих к внешним бытовым явлениям, т. е. направляет его в сторону иллюстративного метода.

3. Наконец, ведущая тенденция — объективное желание рассмотреть за бытовыми вещами, окружающими человека, самого человека, создать не доходчивую иллюстрацию к понятию «быт», но раскрыть внутреннюю суть проблемы «личность в

[1] *Окуджава Б.* Дорога к истине//Советский музей.— 1986.— № 3.— С. 56.

бытовом окружении», приводит ансамблевый метод к новым качественным изменениям: из интерьеров убирается все лишнее, случайное и добавляется значимое, а это первый шаг к **музейно-образному** методу.

Возникновение **иллюстративного (тематического) метода** означало перенесение центра тяжести с музейного предмета как такового на процессы или явления, свидетельством которых он является, и отражало объективную закономерность внутреннего развития коллекционного метода. Иллюстративный метод приближает музей к просвещению, к школе, и его формирование не случайно было связано с актуальными задачами строительства социализма в 1920—1930-е гг. Чаще всего он применялся и применяется в исторических, литературных, краеведческих музеях, в биографических дополнениях к мемориальным экспозициям и т. п.,— т. е. в музеях с доминирующей идеологической направленностью.

Сторонники данного метода, стремясь проиллюстрировать «идеи», «процессы», «проблемы» музейными предметами, понимают, что не всякий предмет отражает содержание темы, и не всякая тема может быть выражена конкретным предметом. Отсюда — стремление показать процессы, явления, факты, события через группы разнородных предметов, в их взаимосвязи, обусловленной соседством друг с другом, т. е. через **экспозиционный комплекс**, создание которого обычно требует активной собирательской работы. Последовательное сочетание экспозиционных комплексов складывается в тематическую экспозицию, напоминающую иллюстративный альбом, посвященный конкретной теме.

В начале 1930-х гг. понятию экспозиционный комплекс соответствовало понятие «музейное предложение», которое стремилось сгладить ряд противоречий, возникающих при демонстрации плоскостного набора разнородных предметов[1]. Эти противоречия актуальны и сегодня. Во-первых, для адекватного восприятия «закодированной» информации необходимо не просто формально (на плоскости), но и фактически, визуально объединить предметы комплекса, должного восприниматься как единое целое, т. е. требуется специалист по организации композиции, пространства — художник-оформитель, а сегодня уже и «автор архитектурно-художественного решения» экспозиционных комплексов... Однако, признавая это, современные сторонники данного метода в то же время стремятся нейтрализовать активность художника при работе с музейным предме-

[1] *Милонов Ю. К.* Принципы построения общественных музеев//Труды Первого всероссийского музейного съезда.— М., 1931.— Т. 1.— С. 68.

том, опасаясь, и в некоторых случаях не без оснований, что музей потеряет свою специфику. Во-вторых, информативная недостаточность комплекса музейных предметов часто возмещается за счет так называемых научно-вспомогательных материалов — карт, схем, текстов, макетов и т. п. экспонатов, которые фактически уравниваются с музейными предметами по своей форме, материалу, принципам демонстрации (плоскостях) и т. п.

Для зрителя и то и другое — отдельные экспонаты (!), и он теряет «подлинные свидетельства» в системе научных схем и подробных текстов.

В-третьих, стараясь нейтрализовать информативную сухость карт и схем, но тем не менее, нуждаясь в визуальном восприятии основных идей экспозиционного комплекса, в исторических и литературных музеях заказывают иллюстрации в полном смысле слова — современные произведения изобразительного искусства (чаще живописные, графические), которые как самостоятельные экспонаты объединяют вокруг себя разнородные музейные предметы. Так, объективное стремление к эмоциональности, образности реализуется за счет вновь созданных экспонатов, выступающих на равных (как отдельные предметы, вошедшие в систему комплекса) с экспонатами-подлинниками. Но поскольку аттрактивность и экспрессивность первых часто превышает те же качества последних, то тем самым происходит дискредитация музейного предмета. Это противоречие и приводит к выводу, что не все темы поддаются экспозиционному решению, который не только успокаивает растерявшихся экспозиционеров, но и ставит под сомнение авторитет самого иллюстративного (тематического) метода [1]. Сегодня иллюстративный метод все чаще и чаще ограничивается темами, способными решаться на уровне одних музейных предметов, тем самым экспозиционные комплексы сближаются с ансамблевыми композициями.

Таким образом, внутри динамичной системы анализируемого метода проявляются **три основные тенденции:**

1. Стремлению к целостности восприятия комплекса противоречит нейтральное, индивидуальное расположение экспонатов-подлинников на плоскости (или в пространстве). А возмещающие информативную недостаточность такого «комплекса» специально созданные «иллюстрации» фактически приравниваются к музейным предметам, т. е. тенденция к «пред-

[1] *Ванслова Е. Г.* Творческая лаборатория писателя в экспозиции//Современные литературные музеи: некоторые вопросы теории и практики.— М., 1982.— С. 22.

метности» языка тематического комплекса оборачивается тенденцией к традиционному **коллекционному методу.**

2. Сухость и монотонность экспозиционного комплекса, его внешнее единство требуют единства органического, естественного, отсюда явно выраженная тенденция в сторону **ансамблевого метода.**

3. Информативная недостаточность предметных комплексов, точнее стремление к яркой, эмоциональной, глубокой по смыслу информации заставляет все чаще и чаще обращаться к искусству. Но поскольку специально созданные экспонаты — произведения искусства — фактически нейтрализуют специфику музейного предмета, проявляется необходимость в иных архитектурно-пространственных формах искусства. Все это «подталкивает» экспозиционный комплекс в сторону экспозиционного образа, а иллюстративный метод — в **сторону музейно-образного,** где закладываются основы сложного, синтетического искусства музейной экспозиции.

Становление **музейно-образного метода** связано с внедрением в практику построения экспозиций приемов художественного проектирования. Однако существуют различные мнения о роли и месте их архитектурно-художественного решения. Представители традиционного музееведения, «неистовые ревнители» музейного предмета желают усовершенствовать коллекционный (и отчасти иллюстративный) метод «системой архитектурно-художественных средств, направленных на создание пространственно-световой и цветовой среды для демонстрации экспозиционных материалов»[1]. Тем самым определяется искусственная граница между научным «содержанием» (экспозиционными материалами) и художественной «формой» (средствами их экспонирования).

«Профессионалы музейной образности»— экспозиционеры-художники стремятся трансформировать предметные результаты человеческой деятельности в духовные ценности и идеалы, т. е. решить задачу искусства. Эта задача, собственно, характеризует музейно-образный метод, а также в самом общем смысле и тенденции ансамблевого метода. Для ее решения предполагается использовать специально созданные произведения изобразительного искусства и архитектурно-художественные средства решения экспозиционного пространства в сочетании с дальнейшей разработкой принципов «натюрмортной» компоновки экспонатов[2].

---

[1] Краткий словарь музееведческих терминов.., С. 107.

[2] *Розенблюм Е. А.* Искусство экспозиции//Музейное дело в СССР.— Сб. науч. тр./ЦМР.— М., 1983.— С. 24.

Первый тип средств заимствован из иллюстративного метода и при интенсивном использовании приводит к уничтожению музейной специфики. Другое дело, если произведения изобразительного искусства не стремятся стать самостоятельными экспонатами (т. е. приравняться к музейным предметам), а призваны лишь организовать музейные предметы в единый образ. Собственно, с этой целью привлекаются и архитектурно-художественные средства, которые, являясь совершенно необходимыми в данном методе, создают художественное единство для ряда композиций — «натюрмортов». Таким образом экспозиция становится архитектурно-художественным произведением, объединенным идейно-эстетическим содержанием.

Тенденция к единству, к художественной выразительности обращает к музейно-образному методу и сторонников тематического, которые делают первый шаг от понятия «экспозиционный комплекс» к понятию «музейный образ». По их мнению, задача художника состоит в том, «чтобы путем группировки, размещения, соотношения, интерпретации музейных предметов в рамках определенной научной системы и с использованием всех возможных пластических средств создать контекст, полноценную художественную среду. Тогда-то и возникает образ, т. е. обобщение с позиции определенного эстетического идеала, воспринимаемого в конкретно-чувственной форме»[1]. Однако, делая явный шаг вперед по сравнению с точкой зрения представителей традиционного музееведения и декларируя полноценность художественной среды, возникающей не для красоты демонстрации музейных предметов, а, наоборот, для их «распредмечивания» в образе,— на этом и останавливаются. Действительно трудно объяснить, как же конкретно добиться «самобытного и достоверного воплощения исторической эпохи средствами пластического искусства», если на «группировку» и «размещение» налагаются «рамки определенной научной системы», а на все возможные «пластические средства»— конкретные ограничения (например, в использовании фотоувеличений и т. п.)[2]. И это при дефиците вспомогательных средств, о котором пишут практики в том же издании, понимая, что одними «размещениями» и абстрактными «пластическими средствами» историческую эпоху не воплотишь[3].

Вероятно, одним желанием перевести «экспозиционный комплекс» в адекватный по сути «экспозиционный образ» невозмож-

[1] *Пищулин Ю. П.* К проблеме воссоздания исторического процесса средствами пластического искусства//Музейное дело в СССР.— Сб. науч. тр./ ЦМР.— М., 1983.— С. 66—67.

[2] Там же.— С. 66.

[3] *Розенблюм Е. Л.* Указ. соч.

но, так же как невозможно требовать внешней «научности» от художественной системы и наоборот — художественности от научной. Думается, что между двумя системами должен быть некий посредник, своего рода «подстрочник», способствующий выявлению их внутренней близости (как логических систем) и, тем самым, обеспечивающий адекватность перевода. Этот посредник (некая научно-художественная структура) и определит необходимые вспомогательные средства, как пластических видов искусства, так, возможно, и иных, способных выражать процесс, действие.

Пока же практическое использование музейно-образного метода для выражения исторического процесса приводит к эклектическому сочетанию разных систем. Тем самым, как уже отмечалось, происходит искажение целостного восприятия: посетитель ищет в красиво оформленных иллюстрациях к историческому процессу функциональную значимость элементов, характерную для соседней, образной части экспозиции, выражающей суть явления, но получает в лучшем случае —«образ» иллюстративного рассказа, а не художественную модель исторического процесса. Создание такой модели требует иной организации системы образом, возможно, с использованием драматического сюжета...

Следовательно, используя музейный предмет как средство для создания экспозиционных художественных образов, анализируемый метод не избавляется, тем не менее, от ряда «кричащих противоречий», обусловленных такими **внутренними тенденциями**:

1. Родившись из ансамблевых композиций, цель которых — выражение духовных ценностей, данный метод, тем не менее, направляет экспозиционеров на поиски максимума вещевых средств, если речь идет о мемориальных музеях, о подлинных интерьерах. Эта обратная связь с **ансамблевым методом** оставляет открытым вопрос о совмещении системы «художественной образности» и системы «мемориальности».

2. Музейно-образный метод в своей ориентации на целостность архитектурно-художественного решения, превращающего экспозицию в произведение пластического искусства, не всегда способен с достаточной глубиной раскрыть суть явления. Отсюда возникает потребность дополнить художественный портрет человека (общества, эпохи и т. п.) предъявлением результатов его творческой, научной и т. д. деятельности. Это обращение в сторону **коллекционного метода** приводит к смешению восприятия музейных предметов: в первом случае они выступают как средство, материал; во втором — как цель, «содержание» экспозиции.

3. Следующая тенденция — стремление к динамичному, проблемному раскрытию темы, к изображению внутренних процессов, приведших к тем явлениям, о которых повествует данная экспозиция,— **определяет всю систему противоречий музейно-образного метода:** или происходит внешнее, эклектическое объединение двух методов, нарушающее целостность восприятия, или художник иллюстрирует эти процессы специально созданными, самостоятельными произведениями изобразительного искусства, т. е. пользуется традиционным средством **иллюстративного метода.**

Завершая краткий анализ систем всех четырех методов построения музейной экспозиции, можно сделать следующие выводы:

а) Каждый из названных методов решает только свои конкретные задачи и не заменяет другого.

б) Эклектическое сочетание противоположных методов, т. е. разных принципов отношения к музейному предмету, приводит к нарушению целостности экспозиции, к смешению «языков» музейной экспозиции.

Существует объективная необходимость в новом, полифоническом методе, объединяющем достоинства всех четырех методов и нацеленном на реализацию всего комплекса задач музейной экспозиции. На роль основы нового метода, сохраняющей специфику музейной экспозиции, претендуют два компонента: **музейный предмет** и **музейный (экспозиционный) образ.** Очень ли различны эти понятия? С одной стороны, если под «образом» понимать «результат отражения объекта в сознании человека»[1], то образность является органической сутью восприятия материальных объектов экспозиции — музейных предметов. С другой стороны, музейный предмет, в известной степени, сам является материальным воплощением или овеществленным образом, и вместе с тем основным средством художественного выражения, обеспечивающим историческую достоверность и убедительность художественых образов. Музейные предметы становятся одним из критериев историзма образа, в свою очередь, выражающего реальное содержание музейных предметов в применении к конкретной теме.

Любой из названных выше методов объективно стремится систематизировать, объединить экспозицию в нечто целое («коллекция», «интерьер», «иллюстративный (тематический) комплекс», «музейный образ»), так как этого требуют не только законы экспонирования в определенном пространстве (помещении), но и законы восприятия музейной экспозиции как

[1] См.: Философский энциклопедический словарь.— М., 1983.— С. 446.

объекта познания, нуждающегося в условных границах и в последовательности освоения. Это стремление к внутреннему единству, к информационной насыщенности **объективно приводит музейную экспозицию к художественной образности,** к искусству, т. е. к такой системе или организму, «в котором нет ничего случайного и механически служебного и который прекрасен благодаря совершенному единству и конечной осмысленности своих частей»[1]. Признав внутреннюю связь понятий «музейный предмет» и «музейный (экспозиционный) образ», можно сделать вывод, что **принципиальной основой нового метода становится отношение к музейной экспозиции как к виду искусства, а музейный предмет становится основой языка данного вида искусства.**

Для того чтобы разработать систему художественного построения музейной экспозиции, необходимо проанализировать возможности реализации в этой системе тех задач, которые ставились в каждом из четырех ранее применявшихся методов.

«Исходные данные» конструируемый метод получает от музейно-образного метода. Один из его ведущих теоретиков и практиков, Е. А. Розенблюм, разделяя музейные и выставочные особенности построения экспозиции на два жанра (с точки зрения двух типов переживаний: «сакрального» и «профанического»), относит первый к «музейным» в традиционном смысле слова и выносит, тем самым, свои выставочные экспозиции за пределы данного метода, оставляя за ними право на активный эксперимент[2]. Причем внутренняя суть метода — архитектурно-художественное единство экспозиции, ее пространственно-временная замкнутость — превращается на первом этапе в статичную систему, в «портрет», в «художественную концепцию» определенной темы, а на смену «бытовой» интерьерной основе приходит разнообразие нестандартных натюрмортных композиций. Задача художника — выразить время, среду, общее состояние темы и т. п. Единый архитектурный образ, включая целый ряд локальных образных комплексов, развивает тему экстенсивно.

Основой образного языка, или **основным средством**, как уже отмечалось, является **музейный предмет** (ставший экспонатом), который, вступая во взаимодействие с другими музейными предметами, объективно начинает требовать дополнительных средств. Составление «чистых» предметных натюрмортов и архитектурно-художественная организация пространства характеризует первый этап развития **средств функционально-декора-**

[1] Философский энциклопедический словарь.— М., 1983.— С. 760.
[2] *Розенблюм Е. А.* Указ. соч.— С. 23.

тивного оформления, т. е. вспомогательных художественно-пластических средств построения экспозиционного образа, несущих определенную смысловую нагрузку. Большие изменения претерпевает традиционная **витрина**, нейтральная декоративность которой заменяется художественной функциональностью, что превращает ее в **пластическую основу образа.** Это могут быть сложные метафорические конструкции, способные оцениваться худсоветом как самостоятельные произведения декоративно-прикладного искусства, но они не должны выполнять функцию «специально созданных экспонатов». Их задача — организовать «речь и движение» перспективного, но практически бессловесного (или наоборот, многословного) актера — музейного предмета. Подобные **средства функционально-декоративного оформления**, играющие на новом художественном уровне роль традиционных вспомогательных материалов иллюстративного метода, создаются специально для каждого конкретного комплекса, «дешифруются» музейными предметами и дешифруют их, теряя вне их контекста свои определяющие экспозиционно-художественные качества.

Итак, учитывая основные принципы музейно-образного метода и расширяя их за счет выставочных экспериментов с традиционными «витринами», можно определить **изначальную форму** (назовем ее — **жанровой**) экспозиционной реализации нового метода, близкую по структуре художественному очерку. Суть подобного **«экспозиционного очерка»**— выразить состояние определенного исторического процесса (явления), воссоздать атмосферу конкретно-исторического времени, акцентируя внимание на его статике, а не на развитии (возможная серия «экспозиционных очерков» характеризует не суть развития, а внешнюю смену одного явления другим) и, тем самым, создать у посетителя иллюзию присутствия в конкретном «времени».

Важнейшая особенность коллекционного метода — демонстрация научно-систематизированных коллекций — обычно выражает итог профильной научной работы музея. Новый экспозиционный метод идет дальше и в идеале позволяет выразить музейными средствами сам **процесс исследования**, т. е. личность исследователя, логику его мышления и, тем самым, используя специфику искусства, направить посетителя на **самостоятельное решение своеобразных художественных «ребусов»**. Ведь не надо забывать, что наука и искусство есть равноправные способы познания мира, связанные единством логики и диалектики, т. е. мышлением в понятиях» и «мышлением в образах», и имеют общую внутреннюю основу. Тем самым музейная экспозиция из формы «публикации» музейных коллекций превратится в художественную форму «публикации» процесса

познания, адекватного научному исследованию. И если вопрос об экспозиционном эквиваленте научной статьи решается с этих позиций однозначно (музей гораздо «демократичнее» научного журнала), то вопрос о художественных «ребусах» остается спорным. Однако популярность многих современных «деловых игр» (в том числе телеигр), ставящих задачу донести информацию в «проблемной» форме («игра»— тот же «образ»!), убеждает в правомерности экспозиционных «головоломок»— основы новой жанровой формы, условно обозначаемой как **«экспозиционное исследование».** Цель подобных экспериментальных выставочных экспозиций — провести экспозиционный анализ определенной научной проблемы посредством творческого «перевода» понятийной схемы научной статьи на **язык пластических экспозиционных образов, выражающих внутреннюю логику процесса познания и имеющих свою «отгадку».** Диапазон таких проблем может расширяться от чисто «вещеведческих», искусствоведческих или технологических до сугубо теоретических вопросов. Попытка найти в последних метафорические материально-предметные эквиваленты понятиям открывает, на наш взгляд, совершенно неожиданные стороны проблемы. А если эти эквиваленты воплощены еще и в художественном образе, открывающем «человеческие» аспекты темы, то актуальность ее для посетителя резко возрастает.

Итак, научные проблемы в экспозиции можно решать средствами игры, художественного «ребуса», который, с одной стороны, подразумевает однозначный ответ, а с другой стороны, за счет многоплановости художественного образа развивает у посетителя фантазию и «подсказывает» самые необычные варианты творческого освоения данной темы. «Экспозиционное исследование» не спорит с научными трудами, а дополняет их.

Важнейшим преимуществом иллюстративного метода являлась попытка выразить тему или проблему в ее развитии, в движении, раскрыть ее диалектические противоречия, внутренние тенденции, т. е. показать не столько явления, сколько процессы, к ним приводящие. Однако, как уже отмечалось, традиционными средствами, характерными как для иллюстративного метода, так и для музейно-образного, эти проблемы не решить. Кроме того, искомые дополнительные средства (средства функционально-декоративного оформления) не должны быть связаны с механическим, внешним движением объекта: с визуально-техническими средствами (кино и т. п.) или с движущимися, меняющимися композициями (механика театральной сцены). И первое и второе своей электромеханической экспрессивностью, ставящей посетителя в привычное состояние ожидания («вот сейчас нам все покажут и объяснят»), нейтрали-

зует, фактически, действенность музейного предмета. Для того чтобы развитие темы в экспозиции было целенаправленным, необходимо сюжетно организовать образную систему. Так, к «чистым» архитектурно-художественным средствам изобразительных искусств добавляется конструктивный элемент драматургии и литературы. Причем **драматический сюжет** —«последовательность действий в произведении, художественно организованная через пространственно-временные отношения и организующая систему образов»,— отнюдь не искусственно переносится нами в музей с целью превращения его в «шоу», а потенциально заложен в самом музейном предмете. Недаром пояснительная записка, содержащая сведения о передаваемом в музей предмете, называется «легендой». Любая музейная вещь так или иначе связана с определенным событием в жизни известного (или безымянного) «владельца», человека. Можно отразить эту жизнь в романе, можно превратить ее в театральную пьесу и, несомненно, можно представить ее в драматическом сюжете музейной экспозиции, строящейся на основе проблемной коллизии (или интриги) и включающей такие элементы, как «завязка», «кульминация», «развязка» и т. п. Преимущества музейного (экспозиционного) сюжета несомненны: во-первых, посетитель сам путешествует во времени и пространстве происходящих событий; во-вторых, убедительность повествования повышается за счет реальных фактов-документов.

Так как структурные особенности «экспозиционного очерка» ограничивают возможности разработки средств построения сюжета, а «экспозиционное исследование» строится на основе внутренней структуры процесса познания, возникает потребность в новой жанровой форме, которая может быть названа **«экспозиционной легендой»**. Ее основная задача — творчески восстановить (или интерпретировать) скрытые особенности определенного явления (обычно человека) путем «априорного воображения»[1], приводящего к активному использованию средств сюжетостроения. В отличие от неразвитого, статичного сюжета «очерка», аналитического сюжета «исследования», сюжетное построение «легенды» должно быть динамичным, неожиданным, порой внешне парадоксальным, но всегда обусловленным внутренней логикой.

Если попытаться **объединить задачи всех трех названных жанровых форм** («выставочных» по своей экспериментальной

[1] Термин, употребляемый В. Дж. Коллингвудом как обозначение творческой (художественной) фантазии, обусловленной логической и исторической необходимостью; критерием «априорного воображения» может служить ряд «потенциальных свидетельств» (см.: Коллингвуд В. Дж. Идея Истории.— М., 1980.— С. 234—235).

сути), то мы, с одной стороны, получим принципиальную характеристику нового, «образно-сюжетного» метода, а с другой — получим **качественно новую жанровую форму**, которая своей многоплановостью выходит, вероятно, за рамки локальных, «выставочных» экспозиций и соответствует стационарной, «музейной» экспозиции. Назовем ее условно «экспозиционная модель времени и мира». Основа «модели» — ведущие формообразующие принципы «очерка», но, в отличие от последнего, «модель» качественно сложнее и по своей идейно-тематической задаче и по художественным особенностям. Если «очерк» только образно обозначает определенное историческое время, то «модель» углубленно анализирует его структуру, пытаясь найти причинно-следственные связи в темах, исследует основные проблемы, а также художественно интерпретирует «темные пятна», используя преимущества сюжетного повествования, основанного на драматическом конфликте (интриге). Посетитель, включаясь в причинно-следственную организацию сюжета, должен почувствовать себя современником данной эпохи, познать суть поставленных проблем и увлечься поисками собственных ответов на те художественные «ребусы», которые ему предлагаются.

В том случае, если это «путешествие» должно происходить не в нейтральном экспозиционном помещении, а в мемориальной зоне (усадьбе, доме, квартире и т. п.), экспозиция которой традиционно строится на основе ведущего принципа ансамблевого метода — мемориальных (подлинных!) интерьерах, необходимо тематически и стилистически объединить традиционные «мемориальные» и «биографические» (литературные и т. п.) части экспозиции в целостное произведение экспозиционного искусства, сюжет которого обусловлен мемориальной зоной. По своей структуре эта форма напоминает древний литературный жанр «житие»: акцент в сюжете повествования ставится на реальном географическом месте. Таким образом, сюжетно-тематические особенности «модели времени и мира», создаваемой на основе мемориальной зоны, должны всегда зависеть от смысловой сути этой зоны: в Москве должна быть создана «московская» модель времени и мира Пушкина, в Ленинграде — «петербургская» и т. п. Применяя на практике этот принцип, мы сможем не только избежать монотонности «биографических» экспозиций, являющихся обычно иллюстративной привязкой к мемориальным интерьерам, и стандартно-схематического дублирования одних и тех же тем в разных городах, но и выше поднять престиж самих мемориальных зон.

Итак, повторим **основные характеристики нового метода**. Предлагаемый **«образно-сюжетный» метод**, развивая идею «экс-

позиция как вид искусства», пытается объединить на этой основе преимущества всех четырех предыдущих методов. **Музейная экспозиция воспринимается как художественная модель определенного исторического процесса (или явления), призванная выразить и объяснить его суть, используя специфические музейные (экспозиционные) средства и жанровые формы (или «экспозиционный язык»).**

Экспозиционные средства делятся следующим образом:

основные — музейные предметы, ставшие экспонатами, т. е. подлинные материальные свидетельства тех фактов, событий, процессов и т. п. в общественной жизни и в природе, которые являются материалом для сюжетно-тематической структуры экспозиции;

дополнительные — средства функционально-декоративного оформления, т. е. вспомогательные художественно-пластические средства построения экспозиционного образа, несущие определенную смысловую нагрузку;

синтетические средства, включающие **экспозиционный образ** — условную, эмоционально-конкретную модель определенной темы (идеи, проблемы), построенную с помощью основных и дополнительных экспозиционных средств, обладающую качеством художественности, и **экспозиционный сюжет** — внутреннюю и внешнюю организацию экспозиционных образов в определенной последовательности, в определенном пространстве, строющуюся на основе проблемной коллизии (или интриги) с такими элементами как «завязка», «кульминация», «развязка» и т. п.

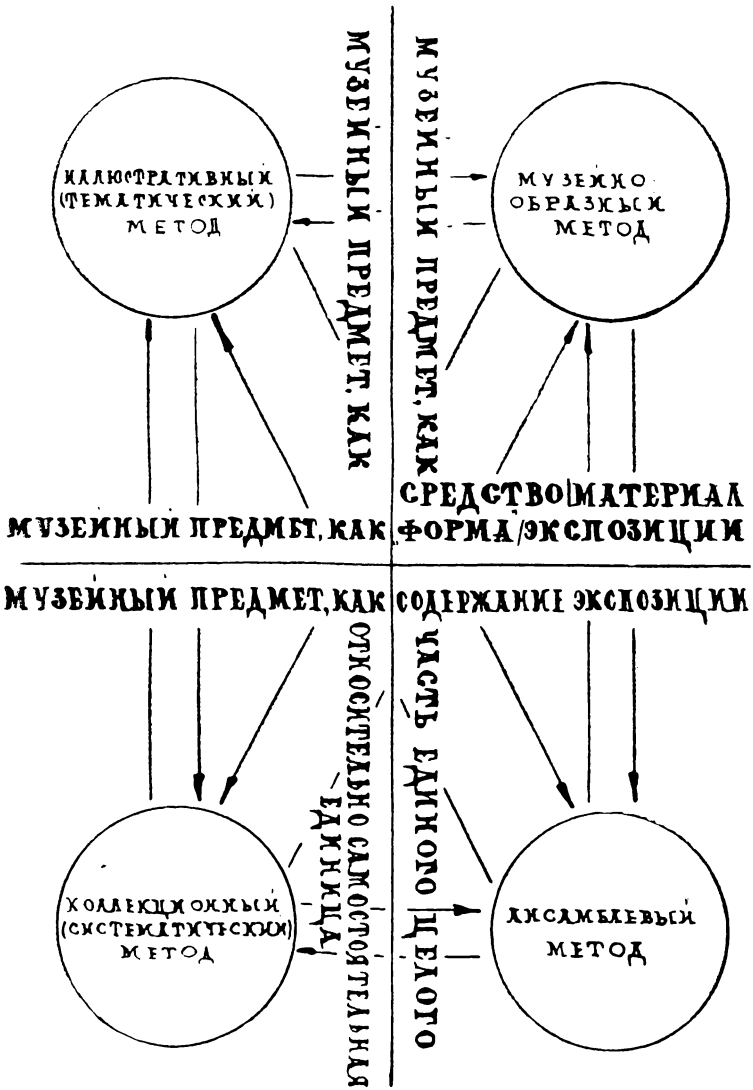
Жанровые формы экспозиции — условные системы ее образно-сюжетной организации — делятся на выставочные (экспериментальные) и «музейные» (стационарные). К первым относятся:

«экспозиционный очерк» — жанровая форма экспозиции, в которой ставится задача выразить общее состояние определенного исторического процесса (явления), воссоздать атмосферу конкретно-исторического времени, акцентируя внимание на его статике, а не на развитии;

«экспозиционное исследование» — жанровая форма экспозиции, в которой ставится задача провести экспозиционный анализ определенной научной проблемы посредством творческого «перевода» ее содержания на язык пластических художественных образов-«ребусов», выражающих внутреннюю логику процесса познания;

«экспозиционная легенда» — жанровая форма экспозиции, в которой ставится задача творчески восстановить (или интерпретировать) внутренние особенности определенного процесса

РИС. 1


МУЗЕЙНЫЙ ПРЕДМЕТ КАК
МУЗЕЙНЫЙ ПРЕДМЕТ КАК
ИЛЛЮСТРАТИВНЫЙ (ТЕМАТИЧЕСКИЙ) МЕТОД
МУЗЕЙНО-ОБРАЗНЫЙ МЕТОД
СРЕДСТВО МАТЕРИАЛ
МУЗЕЙНЫЙ ПРЕДМЕТ, КАК ФОРМА ЭКСПОЗИЦИИ
МУЗЕЙНЫЙ ПРЕДМЕТ, КАК СОДЕРЖАНИЕ ЭКСПОЗИЦИИ
ОТНОСИТЕЛЬНО САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ ЕДИНИЦА
ЧАСТЬ ЕДИНОГО ЦЕЛОГО
КОЛЛЕКЦИОННЫЙ (СИСТЕМАТИЧЕСКИЙ) МЕТОД
АНСАМБЛЕВЫЙ МЕТОД

или явления (обычно человека) путем «априорного воображения», стоящего на грани художественной фантазии, что, в свою очередь, приводит к активному использованию средств сюжетосложения.

Среди «музейных» (стационарных) жанровых форм выделяются:

экспозиционная «модель времени и мира» определенного процесса или явления, объединяющая задачи «экспозиционного очерка», «экспозиционного исследования» и «экспозиционной легенды» на основе целостного, многопланового произведения экспозиционного искусства, и

экспозиционная мемориальная «модель времени и мира», объединяющая традиционные «мемориальные» и «биографические» («тематические») части экспозиции в целостное произведение экспозиционного искусства, идейно-тематические и сюжетные особенности которого целиком **обусловлены характером рассматриваемой мемориальной зоны.**

Данные характеристики позволяют сделать предварительный вывод об универсальности образно-сюжетного метода, способного решать экспозиционные задачи практически любого профильного музея.

Е. К. Дмитриева

Язык архитектуры как один из путей расширения коммуникативных возможностей мемориального музея

Выбор места для будущего музея — одна из первых принципиальных задач, которые приходится решать его создателям. Ведь разговор идет не просто о потенциальной экспозиционной площади, а о мемориальном историко-культурном памятнике или системе памятников, непосредственно связанных с жившим здесь человеком, его жизнью и деятельностью. В идеале рождению каждого мемориального музея должно предшествовать возникновение особого мемориального пространства, «освященного духом» великого человека. В нашем воображении сосуществуют старый Арбат Пушкина, Блока, Окуджавы, и с созданием здесь мемориального музея А. С. Пушкина лишь один из этих ранее сложившихся образов получил свое материальное воплощение.

Мемориальное здание, в котором размещается музей, должно удовлетворять ряду требований. Особое значение имеет время проживания в нем интересующего нас человека, насыщенность событиями этого периода его жизни, учитывается современное состояние здания и возможность его сохранения и восстановления на определенный момент истории. Немаловажным условием для размещения музея в том или ином доме является возможность создания в нем оптимальных условий для посетителей, научных сотрудников, для хранения и экспонирования музейных предметов и пр. Уже на стадии выбора возможного объекта музеефикации, думается, целесообразно учи-

---

Е. К. ДМИТРИЕВА — ст. научный сотрудник НИО «Информкультура» Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина. Автор статьи: Мемориальная среда и интерьер как средство ее формирования//Актуальные проблемы советского музееведения.— Сб. науч. тр./ЦМР.— М., 1987.

тывать также архитектурные особенности здания, возможность использования языка архитектуры в будущей экспозиции мемориального музея. Выявлению музейно-мемориального потенциала здания-памятника и посвящена настоящая статья.

В целом мемориальный потенциал здания включает семантическую, историко-культурологическую, эстетическую информацию. Семантика архитектурной формы указывает всегда на ее логическое, смысловое содержание, непосредственно связанное с функциональным назначением здания (в нашем случае это жилище человека)[1]. Историко-культурологическая информация указывает на непосредственную связь здания с определенной эпохой. Эстетическая же информация прежде всего дает представление о художественно-стилевом своеобразии объекта.

Семантика здания непосредственно влияет на будущий характер музейной коммуникации, обусловливает поведение посетителя в музее. Она должна учитываться при выборе того или иного пути создания будущей экспозиции мемориального музея. Размещение музея в доме, где жил человек, предполагает организацию экспозиционного пространства по типу жилой среды. Отхождение от подобной модели должно иметь под собой достаточно аргументированные доводы: окружающая обстановка не передает духовный мир человека, нет документальных свидетельств для проведения реконструкции и т. д. В то же время историко-культурологическая и эстетическая информация, заложенные в архитектурном объекте, открывают перед экспозиционерами огромные возможности, так как «в архитектуре опредмечиваются основы мировоззрения общества, его эстетические принципы и этические идеалы»[2]. Особенно значимо это свойство архитектуры для мемориальной экспозиции, опирающейся на сохранившуюся бытовую обстановку или на реальную возможность ее научной реконструкции. В таком случае, используя архитектуру, можно без нарушения мемориальности значительно повысить информативный уровень экспозиции, вводя в ее содержание сведения об эпохе, социальную характеристику владельца здания, сообщая подробности о его вкусах и привычках. Архитектурные элементы здания — конструкции, интерьеры, декор — могут быть использованы и при создании экспозиционного образа, с помощью которого осуществляется художественно-эстетическое воздействие экспозиции на посе-

[1] См. об этом: *Страутманис И. А.* Информативно-эмоциональный потенциал архитектуры.— М.: Стройиздат, 1978.— 119 с.

[2] *Иконников А. В.* Функция, форма, образ в архитектуре.— М.: Стройиздат, 1986.— С. 7.

тителя. Возникающее при этом противоречие между известной множественностью значений экспозиционного образа и уникальностью его «прочтения» каждым посетителем выступает своеобразным движущим стержнем музейной коммуникации.

Под этим углом зрения и попытаемся рассмотреть здания, в которых размещаются московские мемориальные музеи, посвященные людям искусства — писателям, поэтам, художникам, музыкантам, где сам характер здания в силу его мемориальности обусловливает специфику музейной коммуникации.

Специфической особенностью мемориальных музеев является построение их экспозиций на основе использования комплекса недвижимых, движимых, а порой и ландшафтных мемориальных памятников. Выбор того или иного пути их использования зависит от целого ряда причин и определяется как составом коллекции (в том числе характером памятников и возможных путей их реставрации), так и экспозиционным замыслом. Использование мемориального здания в существующих мемориальных музеях осуществляется чаще всего двумя путями. Первый — это создание экспозиции-монографии, дающей сумму сведений о жизни человека и его творчестве или же об определенном отрезке его биографии. Исходя из профессиональной принадлежности мемориуемого человека и конкретных познавательных задач, которые ставятся перед экспозицией ее авторами, обычно выделяют следующие виды музейных монографий: историко-биографическая, историко-литературная, историко-театральная и др.

Однако более органичен, на наш взгляд, второй путь: создание специфической мемориальной среды, говорящей о человеке. Естественным прообразом ее организации всегда выступает жилая среда — Дом человека. Самостоятельная историко-культурная ценность мемориального здания проявляется в этом случае не в тех или иных особенностях архитектуры, а прежде всего в непосредственной связи здания с жизнью и творчеством личности: они являются его жилищем и одновременно творческой лабораторией (кабинетом, мастерской и т. д.). В идеале посетитель музея должен оказаться в доме с мемориальной обстановкой. Однако мемориальная среда может существенным образом отличаться от среды жилой, если создана она для того, чтобы посетитель музея не чувствовал себя в ней сторонним наблюдателем, случайно зашедшим в чужой дом, а выступал субъектом коммуникативного процесса. В этой связи сохранение или воссоздание бытовой обстановки является лишь началом создания музейной экспозиции, которая предполагает соответствующую интерпретацию имеющихся мемориий. При создании экспозиции по типу жилой среды эта

интерпретация должна осуществляться в скрытом виде, так как любое введение историко-культурного фона или этикетажа разрушает «эффект присутствия», который так необходим, особенно в мемориальной экспозиции.

В зависимости от степени сохранности мемориального объекта и мемориий можно выделить следующие виды мемориальных экспозиций-портретов:

а) «скрытая экспозиция» в жилой среде (в мемориальном интерьере). В этом случае мы имеем полностью сохранившийся бытовой комплекс, как, например, это происходит в московских музеях А. М. Горького и Л. Н. Толстого в Хамовниках, где скрытая экспозиция строится на основе корректного введения в интерьеры всевозможных письменных источников — документов, книг, писем и пр.;

б) «скрытая экспозиция» в реконструированной (полностью или частично) жилой среде. С ней мы сталкиваемся, например, в московских музеях Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, М. Н. Ермоловой. (Так, в гостиной М. Н. Ермоловой на стенах развешены портреты людей, бывавших в гостях у великой актрисы);

в) «скрытая экспозиция» в типологическом интерьере. (Самый яркий пример тому — московский музей М. Ю. Лермонтова, где мемориальные предметы — изобразительные источники, мелкая пластика, книги и пр.,— помещенные в типовой интерьер, составляют сюжетный стержень экспозиции);

г) «скрытая экспозиция», созданная на основе сохранившихся мемориий: прежде всего архитектурных особенностей здания, где они сами «говорят» нам о хозяине. (С такой экспозицией мы встречаемся, например, в квартире-музее А. С. Пушкина на Арбате).

Поведение посетителя в музее и его восприятие экспозиции изначально «задаются» характером здания, являющегося жилищем человека. Модель музейного коммуникативного процесса здесь можно определить как **общение посетителя с мемориируемой личностью, его творчеством, и шире — с культурой** соответствующей эпохи. В экспозиции это общение осуществляется через контакт посетителя с мемориальными предметами. Для мемориальных музеев, посвященных представителям литературы и искусства, это будет: предметы художественного и литературного творчества, мемориальные предметы быта, мемориальный дом или здание, природный или культурный ландшафт. Именно комплекс этих мемориий превращает визит в мемориальный музей в «посещение дома», в «приход в гости». Что нужно сделать для того, чтобы «встреча», духовное общение с хозяином дома состоялось? Это возможно лишь в том

случае, если произойдет распредмечивание имеющихся мемориий, когда они «заговорят» с посетителем на понятном ему языке, когда произойдет удивительное превращение, о котором Луи Арагон писал: «В музее сплошь метаморфозы Зевака мнит, что видит розы А это боль живой души»[1]. И потому авторы экспозиции ищут пути расширения информативных возможностей самих мемориий — творческого наследия, предметов быта, интерьеров, домов, природного и культурного ландшафта, рассматривая их как самостоятельные семантические единицы.

Мемориальное здание призвано выполнять при этом достаточно существенную роль. Прежде всего здание, историко-культурологическая информация, заключенная в нем, часто определяет временные границы экспозиционного показа в зависимости от того, как «во времени» была связана жизнь конкретного человека с местом его проживания. «Момент» проживания может приходиться на период становления личности. (Так, московский музей-квартира Ф. М. Достоевского расположен в здании, где прошли детство и отрочество будущего писателя. Это позволило рассказать в экспозиции о становлении характера и мировоззрения Ф. М. Достоевского, показать истоки его творчества). Если здание связано со всей (или почти со всей) жизнью художника, окружающая обстановка являет собой его микромир, находящий непосредственное или опосредованное отражение в его произведениях. (Самый яркий пример тому — музей-усадьба Л. Н. Толстого в Ясной Поляне[2]). Наконец, проживание художника в здании может приходиться на переломный момент его биографии, что также находит соответствующее отражение в экспозиции мемориального музея. Так, например, мемориальная экспозиция музея А. С. Пушкина на старом Арбате передает мироощущение поэта после женитьбы. И наконец, достаточно часто мемориальные музеи размещаются в здании, где прошли последние годы жизни художника, что позволяет в экспозиции говорить о творчестве в целом, подводя как бы своеобразный итог исканий человека. В Москве много музеев с подобными экспозициями: это музеи Н. А. Островского, А. Н. Скрябина, В. И. Немировича-Данченко, В. В. Маяковского... (Хотя, конечно, как и во всяком творческом процессе, жестких правил здесь быть не может — об этом можно говорить и в Ясной Поляне, и в музее-квартире Достоевского). Наконец, в том случае, если сохра-

[1] *Арагон Л.* Шагал VI.//Лит. газ.— 1987.— 24 июня.— № 26.— С. 15.

[2] См. об этом подробнее: *Никитина Н. А.* Литературный мемориал — институт духовной культуры//Яснополянский сборник, 1984.— Тула: Приокское кн. изд-во.— 1984.— С. 219—224.

нилось несколько мемориальных зданий, связанных с одним человеком, экспозиции, расположенные в этих зданиях, складываются в единую мемориальную эпопею, позволяющую достаточно подробно рассказать о всем жизненном и творческом пути художника. (Так, можно говорить о постепенном складывании системы мемориальных экспозиций, посвященных А. С. Пушкину, Ф. М. Достоевскому, Н. А. Островскому и др.).

Остановимся теперь на возможностях, открывающихся перед экспозиционерами при использовании эстетической информации мемориального здания, прежде всего его стилистического своеобразия.

Характер и способы использования языка архитектуры во многом обусловливаются временной соотнесенностью жизни здания и жизни человека в нем. Здесь можно выделить несколько типов временных отношений:

а) **синхронные** — при совпадении времени строительства здания и проживания в нем мемориируемой личности;

б) **диахронные** — в том случае, когда здание построено намного раньше того, как в нем поселился интересующий нас человек;

в) **полифонические** — при наличии в архитектуре здания нескольких разновременных и, соответственно, разностилевых пластов.

Рассмотрим более подробно каждый из этих типов, особо обращая внимание на специфику использования языка архитектуры.

Пожалуй, самые неограниченные возможности открываются перед авторами экспозиции мемориального музея, если синхронно время создания здания и проживания в нем мемориируемой личности. Архитектура, как известно, отражает идеологию. (Отсюда широкое использование приемов стилизации при строительстве специальных музейных зданий[1]). Поэтому архитектурное своеобразие стиля и есть ретранслятор культурного своеобразия той эпохи, когда здание было построено. Рассмотрим, например, архитектуру зданий, в которых расположены московские музеи А. С. Пушкина, А. И. Герцена, В. М. Васнецова.

Думается, что время, на которое падает период становления личности М. Ю. Лермонтова, в полной мере передает архитектура особняка на Малой Молчановке, где поэт провел несколько лет своей жизни, отмеченных бурным поиском своего

[1] См. об этом: *Кириченко Е.* Историзм мышления и тип музейного здания в русской архитектуре сер. и втор. пол. XIX вв.//Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX в.— М.: Наука.— 1982.— С. 109—163.

«я», выразившемся в интенсивных поэтических исканиях. Этот дом, расположенный в районе старой дворянской Москвы, был построен после пожара 1812 г. в стиле русского классицизма, который в пору своего расцвета олицетворял «представление о гармонии интересов государства и личности, веру в государственную гражданственность»[1]. Однако постепенно данный стиль теряет свое высокое идейное звучание, «превращаясь в сумму мертвых догм, в казарменный стиль, вызывающий ассоциации с бытом военных поселений, деспотизмом аракчеевщины и муштрой николаевского времени»[1]. В полной мере к интересующему нас особняку можно отнести строки из статьи Н. В. Гоголя: «Всем строениям городским стали давать совершенно плоскую простую форму. Домы стали делать как можно более похожими один на другой, они более походили на сараи или казармы, нежели на веселые жилища людей»[2]. По-своему эти противоречия нашли отражение и в творчестве молодого Лермонтова. В данном случае архитектура мемориального здания прекрасно может «работать» на более глубокий анализ жизни и творчества поэта.

На сегодняшний день использование языка архитектуры для характеристики соответствующей эпохи стало универсальным явлением в практике мемориальных музеев. С ним тесно связан прием экспозиционной характеристики социального статуса владельца дома через особенности здания и его интерьеров.

Так, социальную характеристику семьи Достоевских как нельзя лучше передает сама их квартира, ее обстановка. Перед нами дом небогатых людей, стремящихся во что бы то ни стало подняться выше по социальной лестнице, «выйти в дворяне». Экспозиция московского дома-музея М. Ю. Лермонтова строится на использовании «типологической» мебели, передающей «дух времени» и социальную характеристику персонажей экспозиции. И это во многом оправдано, несмотря на нарушение принципа мемориальности в его первозданной чистоте.

Архитектурное своеобразие здания может быть использовано и при экспозиционной интерпретации самой мемориуемой личности, поскольку в здании зафиксировано множество связей человека со средой. Для доказательства этой мысли обратимся к литературному произведению — «Саге о Форсайтах» Джона Голсуорси. В нем встречается два описания дома, которые занимают в общем повествовании особое место. Первый из них — дом Тимоти — представителя первого поколения Форсайтов. В один из последних визитов Сомса Форсайта дом предстает

[1] *Кириченко Е.* Русская архитектура 1830—1910-х гг.— М.: Искусство.— 1978.— С. 51.

[2] *Гоголь Н. В.* Собр. соч.— М., 1959.— Т. 6.— С. 46.

для него «в своем роде законченным памятником культуры». У племянника даже возникает мысль о необходимости сохранить дом после смерти родственника как музей, вывесив на нем дощечку, и показывать всем желающим: «Типичное жилище средневикторианского периода — один шиллинг за вход, каталог бесплатно»[1]. Таков дом финансиста, издателя по профессии Тимоти Форсайта. Здесь характеристика эпохи и ее типичного представителя. «Музей быта»— как мы могли бы назвать его сегодня.

Совсем иначе воспринимается дом в Робин Хилле, построенный архитектором Боссини по заказу Сомса. Хорошо понимая своего заказчика, Боссини решает выстроить дом, который будет обладать «чувством собственного достоинства», тем самым сделав его «воплощением основных принципов жизни» заказчика[2]. Однако — вольно или невольно — архитектор отходит от первоначального замысла и начинает строить дом для жены Сомса — Ирен, женщины, которую он любит. С этого момента строительство начинает подчиняться совсем иным законам — законам красоты, олицетворением которой в романе и выступает Ирен.

Эти примеры говорят о существовании множества связей человека со средой и прочнее они у людей искусства, у тех, у кого сильно творческое начало.

В мемориальных музеях мы видим, как личность, характер человека проявляются в его жилище, как писатели, музыканты, художники, из окружавшей их действительности черпали материал для своих произведений. Поэтому, чем лучше мы будем знать творчество мемориируемой личности, тем больше нам смогут сказать вещи, окружающие человека в повседневном быту. Здесь мы имеем дело с мета-коммуникацией, которую отличает вторичность по отношению к самому общению с художественным произведением[3].

Для мемориальных музеев, посвященных представителям литературы и искусства, особую, хоть и немногочисленную группу, составляют такие, где мы имеем дом, полностью построенный по проекту (заказу) художника. Прежде всего в этом ряду следует назвать музей-усадьбу И. Е. Репина «Пенаты» (Однако, что вполне естественно, дом этот отражает также вкусы и привычки Н. В. Нордман — второй жены художника).

[1] *Голсуорси Дж.* Сага о Форсайтах.— М.: Правда, 1983.— Т. 2.— С. 365.
[2] Там же.— С. 112—113.
[3] О мета-коммуникации литературного музея см.: *Бонами З. А.* Основы музейной коммуникации: Из опыта работы литературных музеев//Формы и методы науч.-просвет. работы музеев.— Сб. науч. тр./ЦМР.— М., 1986.— С. 50—52.

В усадьбе все сделано руками Ильи Ефимовича или под непосредственным его руководством: парк с аллеями, беседками, прудами, дом, постепенно обраставший пристройками, верандами, балконами [1]. Среди московских мемориальных музеев такой аналог также имеется. Это — дом Виктора Михайловича Васнецова, в котором художник прожил 32 года. Построен он по его проекту, обставлен самодельной мебелью, которая, заметим попутно, часто использовалась художником при создании его сказочных полотен. В этом доме в полной мере воплотилась эстетическая программа В. М. Васнецова.

Однако чаще встречаются случаи,— это уже большая удача,— когда по указанию или при непосредственном участии человека, которому посвящен музей, был осуществлен выбор места проживания и меблировка дома. Так произошло, например, с Хамовниками. Известно, что Л. Н. Толстой сам выбрал эту усадьбу, приобрел для нее мебель, в то время как Софья Андреевна Толстая жила в Ясной Поляне и приехала в Москву в уже благоустроенный дом. Е. В. Оболенская об этом писала: «Лев Николаевич сам очень внимательно занялся устройством дома и его меблировкой... Он сам очень охотно по всем мебельным магазинам разыскивал старинную мебель красного дерева и покупал все с большим вкусом»[2].

В московском музее К. С. Станиславского в бывшем Леонтьевском переулке, здание которого находится уже в диахронных отношениях с его обитателями, исключение представляет «рыцарский» кабинет, который был перевезен с предыдущей квартиры. Увлечение Станиславского готикой имело довольно веские основания. Известно, что интеллигенты конца XIX в. ценили в средневековье как интеллектуальность, так и романтическое начало. Средневековые сюжеты мы встречаем в творчестве М. Врубеля, В. Васнецова, Ф. Шехтеля и многих других. Для художников этого времени в готике «красота выступает как начало нравственное, эстетическое, как инструмент социального преобразования действительности»[3]. Так, о готических сооружениях Ф. Шехтеля исследователь его творчества Е. Кириченко пишет: «В этих сооружениях... забота об уюте и комфорте неотделима от заботы о создании прекрасной среды. В них все для человека, но не для затерявшегося в вещах и поглощенного ими человека второй половины прошлого века,

[1] Пенаты. Музей-усадьба И. Е. Репина: Путеводитель.— Л.: Лениздат.— 1976.

[2] *Оболенская Е. В.* Моя мать и Лев Толстой//Летописи Гос. литературного музея.— М., 1938.— Кн. 2.— С. 289.

[3] *Кириченко Е.* Федор Шехтель.— М.: Стройиздат, 1973.— С. 33.

а для интеллигента рубежа веков, которому не чуждо ничто человеческое: высокие порывы духа, размышления, мечтательность, наслаждение красотой, умение ценить комфорт»[1]. Здесь мы словно читаем о самом К. С. Станиславском и видим его в своем готическом кабинете таким, каким описал его в воспоминаниях художник В. М. Симов, встретившийся с Константином Сергеевичем в бурное для того время режиссерских исканий и дум о создании нового театра.

Эстетический потенциал архитектурных форм, особенно если время, в которое было построено здание и момент проживания в нем мемориуемой личности совпадают, может быть также удачно использован при создании экспозиционных образов. Особо актуально это становится в том случае, если самих мемориий сохранилось мало. Пример тому — экспозиция второго этажа музея А. С. Пушкина на Арбате.

Проблема использования языка архитектуры в экспозиции мемориального музея приобретает совсем иное направление в том случае, когда время строительства здания и проживание в нем мемориуемой личности не совпадают. В ходе реставрации обозначаются два возможных пути: восстановление здания на момент проживания в нем интересующего нас человека или же возможность восстановить дом как памятник архитектуры определенной эпохи. В последнем случае, естественно, нередко возникает борьба за выбор того или иного пути реставрации. Такие «противоречия» существуют, например, в московских музеях А. М. Горького, К. С. Станиславского, Н. А. Островского, частично М. Н. Ермоловой. Так, здание, в котором с 1921 г. жил Станиславский, является памятником архитектуры XVII—XVIII веков. В ходе реставрации 1980 г. здесь были расчищены росписи на потолках второго этажа, которые при Станиславском отсутствовали, но так как они представляют значительную историко-культурную ценность, их решено было оставить, нарушив тем самым мемориальность. На наш взгляд, выход из подобного противоречия нужно искать в активном использовании архитектурных особенностей здания при создании экспозиции музея, однако прибегая при необходимости к компромиссному решению.

По аналогичному пути пошли создатели экспозиции музея М. Н. Ермоловой, разместив на первом немемориальном этаже дома рассказ о детстве будущей актрисы. Известно, что первые годы жизни Марии Николаевны прошли в полуподвальном помещении — именно такую ассоциацию и вызывают у посетителей восстановленные интерьеры.

[1] Воспоминания приводятся в книге: *Полякова Е.* Станиславский.— М.: Искусство, 1977.— С. 121, 122.

В московском музее А. М. Горького ситуация, на первый взгляд, еще более сложная, так как квартира со всей обстановкой была предоставлена ему правительством. «Привнесений» Горьким в окружающую его обстановку было сделано минимальное количество. Более того, дом, где поселился писатель в 1931 г. и где прошли последние годы его жизни,— уникальный памятник русского модерна, одно из лучших творений Федора Шехтеля. Тем не менее есть свидетельства, как негативно отзывался о нем писатель еще в свои молодые годы. Л. П. Быковцева пишет: «Горькому он (дом) не нравился. Увидав его впервые, Алексей Максимович, по свидетельству Е. П. Пешковой, сказал: «Какой нелепый дом!» Эту фразу он повторял неоднократно, проходя или проезжая мимо. Эти же слова писатель произнес и теперь, переступив порог дома, так неожиданно ставшего его жилищем»[1].

Между тем особенности архитектуры дома у Никитских ворот вполне правомерно могут быть использованы для раскрытия специфики раннего творчества писателя. При этом одновременно достигается возможность «раздвинуть» хронологические рамки мемориальной экспозиции: в доме, где писатель провел последние годы жизни, органичным становится рассказ о становлении его как художника, о месте Горького в общественно-политической ситуации, возникшей в России на рубеже веков, о роли художника в эту переломную эпоху. Для этого нужно сопоставить эстетику раннего Горького и его творчество с эстетикой модерна, архитектурного стиля, в котором построен дом у Никитских ворот. В них можно найти как несомненные точки соприкосновения, так и взаимоисключающие моменты.

С качественно новым отношением к архитектурному памятнику мы сталкиваемся в последнее время, когда значимыми признаются все периоды его существования, признается возможность своеобразной «полифонии эпох». Так, исследователи дома А. С. Пушкина на Мойке в Ленинграде выделили несколько знаменательных этапов в его истории. Первый относится ко времени возведения особняка для секретаря кабинета Петра I И. А. Черкасова в 1727 г. Второй этап относится к середине XVIII в., когда дом был перестроен в богатую городскую усадьбу. И, наконец, третий этап в истории дома приходится на начало XIX в., когда здание стало совмещать в себе черты барского жилья и доходного дома.

Было предложено использовать сохранившиеся исторические напластования архитектуры здания в будущей экспози-

[1] *Быковцева Л. П.* Горький в Москве.— М., 1972.— С. 54.

ции музея, так как они «совпадают с пушкинским пониманием истории как непрерывного процесса»[1]. Решено было оставить без изменения даже двор, не вступая на традиционный путь воссоздания бытовых и этнографических подробностей — коновязи, колодцев и пр. Дело в том, что сам по себе двор является пластом истории, связанным с юбилейным 1949 г. Таким образом, стремление к чистоте одного пространственного среза было признано искусственным и ненужным. Все три временных пласта дома решено было сохранить «не только как знак архитектурной преемственности, но прежде всего как выражение преемственности историко-культурной», при этом архитектура дома рассматривается в тесной связи со всей экспозицией, так как «архитектурные напластования дома уже сами по себе составляют музейную экспозицию»[2].

Аналогичный подход предполагается применить при создании будущей экспозиции в имении Гончаровых «Полотняный завод», где решено использовать «фрагментарную реставрацию, когда детали разных строительных периодов могут сосуществовать, дабы не быть утраченными в угоду одной из стилистических эпох»[3]. В таком корректном отношении к истории заложен важнейший принцип использования культурного наследия, предполагающий раскрытие ценностного потенциала всех без исключения культурных напластований. Тем самым расширяется само понимание мемориальности, и немалую роль в обогащении наших представлений играет обращение к архитектурно-эстетическим особенностям музейного здания. Таким образом, рассматривается значение здания и его архитектуры в ансамбле мемориального музея. Мы видели, что они в значительной степени формируют модель музейной коммуникации и во многом определяют поведение посетителя в музее. Мемориальное здание задает временные границы экспозиции, диктует необходимость построения ее мемориальной части по типу жилой среды. В то же время в здании, его архитектурных элементах заключена эстетическая информация, «раскодирование» которой может значительно расширить коммуникативные возможности мемориального музея. Прежде всего это информация об идеологических установках, этических нормах, эстетических ценностях общества в интересующий нас пери-

[1] *Попова Н.* Биография дома на Мойке//Ленинградская панорама.— 1936.— № 8.— С. 33—35.

[2] *Попова Н.* Вчера и завтра квартиры на Мойке, 12//Советский музей.— 1983.— № 2.— С. 18—21.

[3] *Жилина В.* Прошлое и будущее Полотняного завода//Наука и жизнь.— 1983.— № 9.— С. 105—109.

од. Архитектурный объект помогает составить социальную характеристику мемориируемой личности, лучше понять мировоззрение, вкусы и привычки человека.

Таким образом, мемориальное здание является не просто средой бытования музейных предметов, но выступает организатором мемориального пространства, внутри которого создается мемориальная среда, строящаяся по законам жилой среды, но совмещающая два временных пласта — время, в которое жил мемориируемый человек, и современное, требующее интерпретации мемориий с учетом возможного их «прочтения» посетителем.

Т. П. Калугина

Истоки культурно-коммуникативной функции экспозиции художественного музея

Отбирая свои будущие экспонаты, извлекая предметы из среды их бытования, накапливая, храня и систематизируя их, музей уже на основании этого становится специфическим каналом культурно-исторической коммуникации, играет роль исторической памяти. Но это лишь потенциальный «канал связи», и для того, чтобы он «заработал», нужен «абонентский пункт». Таким «абонентским пунктом» становится музейная экспозиция. Она представляет собой искусственно создаваемую предметно-пространственную среду, состоящую в основном из накопленных и отобранных музейных предметов. Однако важнейшим свойством этой предметно-пространственной среды, позволяющим ей служить каналом музейной коммуникации, является то, что она есть по сути своей лишь материальный субстрат, знак некоей другой среды, реально существовавшей — или существующей — и представленной теперь идеально в сознании зрителя.

В музее художественном эта структура несколько сложнее. Экспозиция художественного музея не создается для непосредственной трансляции в сознание зрителя системы представлений об исторической среде бытования музейных предметов. Более того, станковые произведения изобразительного искусства Нового времени в большинстве своем вообще не имеют другой среды бытования, кроме музея или выставочного зала. И тем не менее вышеописанная коммуникативная модель, а в отношении экспонирования произведений искусства

Т. П. КАЛУГИНА — мл. научный сотрудник Государственного Русского музея. Автор статьи: Художественная экспозиция как феномен культуры.— Музей, № 9.

правильнее будет именовать ее моделью общения [1], верна и для художественного музея.

Дело в том, что сам художественный музей возникает в тот момент, когда эмансипировавшееся искусство, утратив свои прежние неразрывные связи с другими сферами человеческой деятельности и перестав обслуживать неспецифические ему общественные потребности, формирует свою **среду искусства** — единый гигантский «музей воображения», существующий в сознании каждого человека и объединяющий в себе произведения самых разных эпох и регионов. Вот это и есть та среда, материальным субстратом, знаком которой является экспозиция художественного музея. Она представляет собой не только «содержание общения», но и контекст, определяющий его восприятие.

В то же время экспозиция художественного музея является важным каналом «обратной связи». Она оказывается чуткой антенной, улавливающей изменения в современной ситуации и мгновенно реагирующей на них. Это естественно, ибо художественная экспозиция как таковая (в музеях и на выставках) становится постепенно если не единственным, то по крайней мере основным местом контакта человека с изобразительным искусством. В конечном счете и художественная экспозиция, и экспозиция музея вообще может быть охарактеризована как некий «поверхностно-активный контактирующий слой», где приходят в соприкосновение и взаимодействие друг с другом внутренняя жизнь музея с протекающими в ней по собственным законам процессами и внешняя по отношению к музейному организму жизнь общества с ее потребностями, установками, нормами и оценочными критериями.

Экспозиция художественного музея как объект исследования требует не только синхронического, но и диахронического анализа. Требование это обосновывается следующими соображениями: во-первых, вопреки широко распространенному сведению системного подхода к структурному или структурно-функциональному методу, которое ведет к его противопоставлению методу историческому, системный подход в тех случаях, когда объектом исследования становится исторически развивающаяся система, неизбежно должен включать в себя исторический анализ. Во-вторых, общая структурная характеристика развивающейся системы должна быть **трехаспектной**, т. е. включать в себя предметный, функциональный и исторический аспекты, а искомый идеал системного анализа, «единая струк-

[1] По проблеме соотношения понятий «общение» и «коммуникация» см.: *Каган М. С.* Изобразительное искусство в сфере человеческого общения//Критерии и суждения в искусствознании.— М., 1986.

тура», должна быть введена из взаимной корреляции этих трех аспектов[1]. В третьих, выявление структуры функциональной динамики исторически развивающейся системы, законов ее развития способно дать решение многих вопросов ее синхронического анализа, подвести к общим закономерностям функционирования системы. Так, в ходе анализа художественного экспонирования в системе культуры оказалось, что понять закономерности функционирования современных типов художественного экспонирования, даже выделить их в границах художественных процессов, определив для этого некий «работающий» типообразующий признак, практически невозможно без исторического анализа, без рассмотрения генезиса того или иного типа. Вместе с тем исторический подход «в чистом» виде может и должен быть сопряжен с осмыслением исторических процессов как системных.

Вот почему в отношении интересующего нас предмета, т. е. экспозиции художественного музея, в системе художественного общения, мы можем попытаться сделать выводы о его структурно-функциональных особенностях на основе генетического анализа. Продуктивной может оказаться и противоположная процедура, внутренне связанная с первой: определение ориентиров для исторического анализа нашего объекта, исходящих из определения его структуры и функции.

Мы используем оба приема в рассмотрении проблемы истоков и начала истории музейного художественного экспонирования. Кажущаяся простота вопроса может ввести в заблуждение: музейное художественное экспонирование начинается тогда, когда появляются художественные музеи. Однако, во-первых, как мы увидим в дальнейшем, в истории существовали и некие переходные формы, рассмотрение которых также интересно и важно, во-вторых, эта однозначность ответа исчезает, если мы зададимся вопросом, а не появляются ли художественные музеи тогда, когда возникает общественная потребность в художественном экспонировании? Таким образом, функциональный подход, т. е. анализ потребностей среды (культуры), для удовлетворения которых организуется система экспозиции художественного музея, оказывается сопряженным с подходом историческим. С ними связан и подход структурный, выделяющий качества этой системы, которые определяют ее как нечто специфическое.

На наш взгляд, качества эти, необходимые и достаточные для нормального функционирования музейной художественной

[1] *Каган М. С.* Системность и историзм//Философские науки.— 1977.— № 5.— С. 121.

экспозиции и одновременно представляющие собой критерии ее исторического анализа, состоят в следующем: **накопление и отбор произведений искусства, организация доступа к ним публики, организация предметно-пространственной среды экспозиции и реализация художественного общения.** Но такого рода образования появляются довольно поздно. Им предшествовали другие формы бытования художественных ценностей в культуре. В этих формах вышеперечисленные качества были разведены, и только их **синтез,** вызванный к жизни сформировавшимися общественными потребностями в особом институте художественного музея (об этом ниже), и даст то, что мы сможем рассматривать как «музейное художественное экспонирование». Рассмотрим эти домузейные формы (**до**музейные формы можно обозначить и как **вне**музейные формы, ибо они существуют и по сей день параллельно художественному музею). Собственно, музейное художественное экспонирование интегрировало многие черты своих предшественников, поэтому необходим анализ этих «домузейных» форм.

Первым предметом нашего рассмотрения станет накопление, собирательство художественных ценностей, ибо именно оно явится непосредственным истоком появившихся позднее художественных музеев. Обычно исследователи, не углубляясь в филологические тонкости, определяют греческие «мусейоны» (μουϐεῖον), т. е. места, посвященные музам, храмы муз, как первые музеи, оговаривая, правда, что они существенно отличались от музеев современных[1]. Однако анализ семантики слова «музей» свидетельствует и о том, что эти «храмы муз» были некими образованиями, **предшествующими** собственно «музею», но они никак не могут считаться первыми музеями в современном смысле этого слова. Омонимия не должна вводить нас в заблуждение[2]. Отметим наиболее характерные черты этих «храмов муз». Они развивались постепенно в своеобразные Дворцы Культуры, где выступали философы и поэты, где складывались художественные школы и направления, где изобретались и усовершенствовались музыкальные инструменты, разрабатывались способы пения. Духовная жизнь в «храмах муз» была очень интенсивной. Для нас особенно интересно, что вокруг основанных в священных местах алтарей постепенно накапливались произведения изобразительного искусства: святые дары музам, изображения муз, портреты победивших в соревнованиях художников и поэтов. Однако «экс-

[1] См., напр.: *Романычева И. Г.* Музейное дело.— Л., 1983.

[2] Следует учесть также, что изобразительные искусства не относились в Греции к числу «мусических», т. е. не имели своей вдохновительницы в хороводе муз.

позиция» носила характер соответствующего происходящему обрамления, скорее она была близка к декорации этой формы общественной жизни. Позже такие центры приобрели более «организованный» характер, существуя под другими именами (Академия Платона, например), или же объединяя под названием «музей» весьма разнородные образования (например, основанный Софоклом союз, посвященный музам; названное «музеем» и учрежденное в Афинах учениками Аристотеля место встреч единомышленников; нечто вроде именуемого «музеем» кабинета, устроенного на речном острове Марком Теренцием Варроном, одним из наиболее образованных римлян; «музей» Цицерона, расположенный также на острове, неподалеку от отцовской могилы, где Цицерон вел с друзьями философские беседы и т. д.). Наиболее яркий пример такого рода учреждения — знаменитый Мусейон в Александрии. Более всего александрийский Мусейон напоминал научно-исследовательский институт с огромной библиотекой (где, как и на греческом Геликоне, стояли бюсты авторов), обсерваторией, парком, ботаническим садом, зверинцем, с большим количеством разного рода естественнонаучных коллекций, размещенных в залах, вокруг «святого места муз». Произведения искусства, размещенные в Мусейоне, не образовывали ни цельных коллекций, ни экспозиций, они лишь — как и в других «музеях» такого типа — декорировали и содержательно акцентировали пространство.

Таким образом, тот социальный институт (во всех его вариантах), который до Ренессанса именовали музеем, никак нельзя считать — разве что за исключением естественнонаучных коллекций Мусейона — началом того, что вкладывается в понятие «музей» нами. Однако далеко не случайно самостоятельные формы музея получили с конца XVI в. именно это название[1]. Кроме сознательной опоры на античные традиции, в слове «музей» привлекали и его семантические и эмоциональные коннотации. Важнейшими из них были: «энциклопедичность» — для естественнонаучных коллекций, отчетливее всего проявившаяся в употреблении этого термина для обозначения максимально полных сборников по какому-либо предмету (например, Museum Metallicum Альдрованди, 1600 г., или «Museum of Dramatists, 1906 г.), «вдохновенность» и «мусическое начало»[2] — для собраний произведений искусства.

[1] *Murray D.* Museum. Their History and their Use Glasgon, 1904, vol. I, p. 38; Bazing. Le Temps des musees.— Liege, 1976.— P. 16.

[2] Ибо в это время изобразительные искусства уже рассматривались как родственные «мусическим», а не просто как ремесла.

Истоки музеев, в частности художественных, в сегодняшнем понимании этого термина видятся нам в спонтанно возникших, по чьей-то воле основанных коллекциях произведений искусства. Такие коллекции складывались постепенно еще в роскошных дворцах восточных владык Египта и Ассирии из предметов, используемых для украшения дворца или накапливаемых в качестве материальных ценностей. В Греции их место заняли святые места и храмы, где в сокровищницах (thesaurus) и в самих храмах со временем образовались большие собрания произведений искусства даров богам или предметов мифологического ритуала. Любопытно, что служитель храма не только был обязан следить за сохранностью сокровищ, но и рассказывать о них гостям и путешественникам [1]. Так, музей впервые стал притягательным центром «античного туризма». С музеем наших дней эти сокровищницы сближают не столько «экскурсии», инвентарные описи и подобия путеводителей, сколько их характер общественной собственности [2]. Интересно и то, что хотя произведения искусств накапливались как подношения богам, ценность этих подношений соразмерялась с художественной ценностью произведений, и в рамках ценностного отношения большое значение имело признание специфики художественного предмета. Так, в афинском Акрополе, в Пропилеях, найдены остатки пинакотеки, где картины сгруппированы по художественным школам [3],— вот и прообраз будущей «академической» экспозиции.

Очень важны для рассматриваемого нами вопроса эллинистическая и древнеримская эпохи. В эти периоды в общественном и индивидуальном сознании формируется чувство исторического прошлого, наследниками которого ощутили себя люди эллинистической поры. Греция периода расцвета была слишком молода, слишком полна собственных творческих сил, презрения ко всему иному как к варварству, чтобы греки могли стать собирателями в нашем сегодняшнем смысле слова. Иное дело — эпоха эллинизма, когда Александр, а особенно, его последователи, уже почувствовавшие ностальгию по прошлому, пытались возродить Древнюю Элладу во всей Великой империи, и Рим, высоко ценивший произведения греческой архаики как «детство будущего искусства», сконцентрировав-

[1] *Curtius E.* Kunstmuseen ihre Geschichte und ihre Bestimmung.— Berlin, 1970.— s. 13.

[2] *Sachs H.* Sammler und Mäzene.— Leipzig, 1971.— s. 13.

[3] *Bazin G.* Le Temps des Musees.— Liége, 1967.— s. 14.

шее в себе наибольшую художественную выразительность[1]. Постепенно Рим с его богатейшими частными коллекциями, с прекрасным художественным убранством храмов, форумов и других общественных мест становится огромным «музеем на открытом воздухе». Причем следует особо подчеркнуть осознание римлянами художественных ценностей как общественного достояния, выразившееся, во-первых, непосредственно в публичном показе произведений искусства на площадях, форумах, в храмах, термах, театрах и т. д., а во-вторых, в движении за открытие частных коллекций широкой публике. Это движение началось с гневной речи Цицерона против Верра, проконсула Сицилии, страстного коллекционера и обладателя несметных художественных сокровищ, недоступных его согражданам. С требованиями открыть частные коллекции для публики выступал и Петроний. Этим призывам последовал Азиний Поллион, сделавший свое богатейшее собрание картин доступным широкой публике, отчего его галерею и называют часто в литературе по художественному собирательству первым европейским музеем[2].

«Музеологическая» ситуация Древнего Рима с ее тенденцией к широкой публичности может считаться наиболее близким историческим аналогом современной ситуации[3]. Впоследствии

[1] История отношения римлян к сокровищам искусства завоеванных греческих народов вообще довольно занимательна. Пребывая поначалу в растерянности относительно того, как же они должны обращаться с этими сокровищами, как с добычей или как со святыней, они нашли остроумный выход, вывозя все-таки произведения в Рим, но посвящая их там своим богам. Позже развитие художественного вкуса, начало разложения республиканского аскетизма и демократизма, укрепление самосознания и государственной власти превращают художественные ценности в инструмент реализации тщеславия и гедонистического отношения к жизни, возводят страсть к собирательству на уровень государственной политики.

[2] *Curtius E.* Kunstmuseen.,, P. 13. Цезарь подарил в храмы шесть коллекций резных камней и велел построить на Капитолии специальное здание для публичной демонстрации своих коллекций, но его наследник Антоний сделал это здание частной собственностью. Наконец, Агриппа, министр Августа, предложил рассредоточить художественные коллекции из частных вилл по публичным местам: по дорогам к храмам (особенно у Форума), в театрах, базиликах, термах и общественных садах. Сам Август реконструировал расположенный у основания Капитолия в северо-восточной части Форума Храм Согласия, предполагая не только отпраздновать в этом храме конец гражданской войны и установление мира, но и сделать этот храм главным императорским музеем Рима. В нем должны были размещаться коллекции статуй, картин, украшений, резьбы по дереву и т. д. Экспонируемые предметы компоновались вокруг стоящей в центральной части храма скульптуры.

[3] *Bazin G.* Le Temps... P. 19—20. По истории собирательства см. также: Taylor F. H. The taste of angels.— Boston, 1948; Holst N. von Creators, collectors and connaisseurs.— London, 1967.

только в конце XVII — начале XVIII вв. станет снова, медленно возрождаться идея публичности применительно к произведениям искусства. Соотнесенность всей римской художественной культуры с «иным», с культурой Греции требовала для реализации этого «диалога» неких организационных каналов, и это тоже сближало «экспозиции» Рима с самостоятельными формами экспонирования. Нельзя, однако, забывать о том, что и собирательство, и демонстрация произведений искусства в Древнем Риме были еще слишком крепко связаны с внехудожественными мотивами социального самоопределения, саморепрезентации, демонстрации власти и богатства, с обусловленным идеологией декорированием общественной жизни.

Три других направления, вокруг которых группируются домузейные формы, непосредственно связаны с ситуацией **экспонирования,** «выставления» произведений искусства (экспозиция — от латинского expositio — выставление)[1].

Первой «экспозицией» можно, вероятно, считать уже и наскальные рисунки первобытного человека. Но в этом случае тот особый вид деятельности, который мы называем сегодня искусством, был полностью интегрирован в другие — охоту, религию и т. д., и в синкретическом сознании первобытного человека специфическое **отношение** к произведению искусства было попросту невозможно.

Более близким прообразом художественного экспонирования является коммерческое выставление художественного товара — сначала показ для осмотра партнеру по простой обменной торговле, а затем выставление его для продажи на рынке и в мастерской и, наконец, самостоятельная художественная торговля с ее разнообразными возможностями демонстрации художественных ценностей. (Такая демонстрация формируется примерно с XV в., выступая в роли необходимого посредника внутри становящихся все более свободными отношений художника и публики). Одним из зародышей «экспозиционной техники» является простейший прилавок на рынке в его вневременном образе, сохранившемся до наших дней. Керамика, изделия из металла, камня, украшения, которые только позднейшее коллекционирование наделило обозначением «про-

[1] Иногда слово «экспозиция» выводят из гораздо более редкого и сложного значения латинского «expositio» — «излагать», акцентируя тем самым «объясняющую» научную или дидактическую установку. Она, однако, не обязательно присуща все экспозициям. Кроме того, о преимущественном значении экспозиции как «выставления» говорят и многочисленные ее названия в европейских языках, представляющие собой переводы-кальки с латинского и лишенные какой-либо связи с «изложением» (например — выставка, exibition, Ausstellung).

изведение искусства»,— все это выставляли для обмена или продажи со времен развития торговли в древних культурах. Происходившая постепенно своего рода индустриализация художественного рынка вела к расширению и специализации его выставочной техники, но в целом эта техника на протяжении столетий сохраняла свои основные принципы: расположение вещей по размерам, большую или меньшую симметрию, броское акцентирование «сенсационных» предметов или модных новинок.

С этой техникой мы встретимся и в автономных формах экспозиции, в частности, в «декоративном комплексе». И там, и здесь она обусловлена редуцированным индивидуальным значением отдельного выставляемого произведения, сведенным в случае «декоративного комплекса» к элементу стилистического или идеологического единства, а в случае коммерческого показа — к характеру товара. Наиболее «самоадекватным» это редуцирование произведения искусства до товара станет тогда, когда разрыв однозначных смысловых связей произведения и человека, совершающийся в самом широком смысле в период Ренессанса, сделает самостоятельными и необходимыми новые или побочные прежде связи. Став значимой и правомочной формой бытования произведения, художественная торговля переведет в свои категории многие «привязки» и «смыслы» произведения. Его прежние взаимосвязи будут иметь теперь значение только для характеристики происхождения «товара». Эстетическая ценность будет существенна лишь как свидетельство руки определенного мастера или стиля. Особым фактором ценообразования станет и историчность произведения [1]. Все эти трансформации еще более подкрепят сведение памятника искусства к товару. Рассматривая технику показа в сфере торговли как одну из предпосылок формирования собственно художественных экспозиций, мы можем выделить в ней черты, оставленные этим периодом в наследство. Это в первую очередь редукция индивидуального значения произведения, сочетающаяся, тем не менее, с возможностью эффектного выделения отдельных вещей; стремление увлечь и поразить зрителя, используя для этого его эстетическое чувство, любопытство, интерес к редкому и сенсационному; мотивы, связанные с сюжетом «присвоения». Определенным образом повлияв на формирование собственно художественных экспозиций, это торгово-рекламное направление продолжает существовать и сегодня параллельно им; художественный рынок — одна из важ-

[1] *Koch P. F.* Die Kunstausstellung.— Berlin, 1967; Herchenröder, Ch. Die Kunstmärkte.— Düsseldorf, Wien, 1978.

ных форм функционирования произведений искусства в современном мире.

Наряду с рынком и художественной торговлей с древнейших времен существовали и другие возможности экспонирования произведений искусства, связанные с культовыми и «репрезентативными» формами общественной жизни. Они охватывают, соответственно, декорацию культовых помещений, показ культовых предметов в контексте богослужения, культовых процессий и сакральных действий и демонстрацию произведений искусства в рамках светских церемониальных обычаев и ритуалов (устраиваемые победителями демонстрации завоеванных ценностей, процессии с контрибуцией, складываемой к ногам победителей, выставки приданого и т. д.)[1]. Для всех этих случаев показа произведений искусства характерен такой принцип их аранжировки, который принимает отдельное произведение искусства как аллегорический или символический элемент церемонии. Ценность материала, искусность работы, размеры произведения, его выразительность, красота — воспринимаются зрителем непосредственно, но произведение искусства остается в контексте события лишь вещью среди других, демонстрируемой не в силу своих художественных качеств. Сближает такого рода «выставочные образования» с настоящими экспозициями их, так сказать, организационная сторона, включение произведения в концептуальную систему строго распределенных смысловых нагрузок. Система эта может существовать в течение нескольких дней (помпы, триумфы, религиозные процессии) или же быть постоянной (декорация храма, богослужения). В последнем случае, если используются всегда одни и те же произведения, их характер сводится почти до реквизитов культового действия. Тем не менее именно в декорации храма мы впервые обнаруживаем собственную, организованную по определенным принципам взаимосвязь произведений. Эта взаимосвязь оказывается способной не только самостоятельно выражать культовое значение отдельных вещей, но и выражать это значение эстетически действенно[2]. Демонстрация произведений искусства в храме существует и сегодня как внемузейная и внехудожественная форма бытования художественных ценностей.

В «репрезентативном» экспонировании в рамках показа произведений искусства, связанного с важными формами общественной жизни, появилось первое экспозиционное оборудование.

[1] См.: *Koch G. K.* Die Kunstausstellung... Ehlich W. Bild und Rahmen im Altertum.— Leipzig, 1954.

[2] См.: *Петрова М. А.* Художественное и религиозное восприятие культового искусства: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. фил. наук.— Л., 1985.

Так, уже на греческих помпах использовали носилки для переноса и демонстрации произведений, получившие затем в Риме название «fercula». Римские триумфы добавили к ним tabulae — род щитов, на которых размещали картины и надписи, tabulaeanstae — тоже щиты, но с четырьмя подпорками с разных сторон, в тот же период появились и многоэтажные «декоративные машины» для представлений, украшенные картинами, скульптурами, коврами[1].

Важно подчеркнуть, что помимо латентного существования в автономных формах художественного экспонирования, принцип культовой и репрезентативной декорации с использованием произведений искусства обнаруживается иногда в Новое время и в совершенно чистом виде. Эту роль произведения искусства играли во множестве дворцовых, государственных, частных церемоний на протяжении многих веков. Они продолжают выполнять ту же роль и сегодня в декорации общественно-политической сферы человеческой деятельности. К указанному направлению примыкает практика включения произведений искусства в интерьер жилых и общественных помещений, служившая целям социальной саморепрезентации и декорации жилой сферы, но в то же время отражавшая вкус владельца, понимание им художественной ценности произведений искусства. Очень интересно, что многие из рассматриваемых выше внемузейных форм экспозиции, будучи достаточно самостоятельными, тем не менее в современных условиях с легкостью могут превращаться в музейные. Точнее сказать, предметно-пространственная структура, специфическая для этих внемузейных форм экспонирования произведений искусства, может быть адаптирована музеем для реализации его функций. Так, многие бывшие храмы существуют сегодня в качестве художественных музеев. Более того, в некоторых храмах эти разные ипостаси могут непосредственно сменять друг друга: окончилось богослужение и по храму проводятся экскурсии, в процессе которых внутреннее убранство храма выступает как экспозиция художественного музея. Многие жилые интерьеры прошлого сегодня функционируют как музейные художественные экспозиции, например, раскопанные жилые дома в Помпеях. Жилые помещения во многих бывших дворцах, а также «репрезентативные» экспозиции в этих дворцах, общественных зданиях стали сегодня экспозициями историко-художественных музеев. Нередки и такие случаи, когда экспозиция временной художественной выставки превращается в постоянную музейную экспозицию.

[1] *Koch G. F.* Die Kunstausstellung.., S. 24.

«Протоформы» художественных музейных экспозиций не были **специфическими** предметно-пространственными структурами. В случае художественной торговли демонстрация произведений искусства пространственно оформлялась не по специфическому для нее принципу демонстрации товара любого рода. Произведения, включаемые в оформление культовых и репрезентативных форм общественной жизни, занимали в пространственной структуре этой декорации места, валентные и для других предметов. В жилом интерьере определяющей была принятая в той или иной культуре модель жизненного пространства. И даже уже становящееся самостоятельным художественное собирательство Древнего Рима не создало собственных специфических принципов размещения собираемых произведений искусства, используя для их экспонирования воссоздаваемую систему первоначальных функциональных связей этих произведений (вывезенные из Греции вещи располагались и использовались обычно в Риме так же, как и в греческих городах). Исключение составляет художественная выставка, но начало ее истории приблизительно совпадает с началом истории художественного музея и вместе с ним составляет собственно художественное экспонирование.

Если в процессе изучения упустить из виду единство исторического развития экспонирования, вмещающее в себя современный этап, то легко сделать ложный вывод о том, что специфика предметно-пространственной структуры определяет «музейность» и «художественность» экспозиций. Случаи «превращения» внемузейных и внехудожественных экспозиций в музейные художественные доказывают, что важнейшим фактором здесь является функциональный аспект, т. е. удовлетворение общественной потребности в художественном общении.

Этот фактор можно было бы считать определяющим, хотя зачаточные формы экспозиций создавались не ради художественного общения. В одном случае произведение становилось прежде всего товаром, в другом — символическим воплощением внехудожественной идеи, в третьем — интерьерным элементом, в четвертом — инструментом социального самоопределения личности или общества, а поэтому восприятие искусства не могло быть ориентировано в первую очередь на художественную его ценность.

Однако поскольку художественное общение, точнее, тот его аспект, который нас интересует,— организация самого акта общения людей с произведением искусства может выразиться в «товарно-денежном обусловлении данного общения...; во включении данного контакта в определенный внеэстетический ри-

туал»[1] и т. д., элементы художественного экспонирования мы вправе искать уже там, где отдельное произведение еще не предлагается и не оценивается исключительно как художественная ценность (ибо и само искусство еще не создается и не осмысливается как самостоятельная деятельность). Опираясь в своих рассуждениях на осознание художественной ценности произведения искусства как на определяющий фактор, мы должны, однако, следуя принципу историзма, учитывать, что различие и противопоставление «художественное — нехудожественное» исторически относительно. Оно устанавливается не субъективными намерениями и произволом участников художественного процесса или исследующих его теоретиков, а самой общественной практикой, т. е. местом и ролью художественной культуры в целостности исторического процесса на каждом его этапе[2]. Функции потребления и смысловые связи искусства внутри культуры обуславливают и функции экспонирования произведений искусства и их восприятие. Соответственно, само экспонирование должно отводить отдельному предмету те функции и значение, которые соответствуют функциям и значению самого искусства в данную эпоху.

Таким образом, ни один из факторов — ни специфичность предметно-пространственной структуры, ни накопление художественных ценностей, ни публичный характер показа, ни наличие элемента художественного общения — **сам по себе** не способен обусловить художественное музейное экспонирование. Только их **синтез**, сочетание и взаимодействие всех названных факторов порождают такой институт культуры как художественный музей. Какие же общественные потребности вызывает к жизни этот синтез? На наш взгляд, это некая **эмансипировавшаяся** от религиозных, политических, экономических потребностей культурно-эстетическая потребность в **собственно** художественном общении. Она обусловлена разрывом когда-то нерасторжимых функциональных связей произведений искусства с другими, нехудожественными сферами человеческой деятельности. Этот разрыв произошел сначала в восприятии искусства прошлого (недаром собирательство эпохи Возрождения, которое мы полагаем промежуточной формой, предваряющей самостоятельные музейные экспозиции, начинается с коллекционирования античных вещей!), а затем постепенно и в самом современном искусстве, обусловив его эмансипацию, которая является одним из важнейших для европейской культуры следствий ренессансных процессов.

[1] Художественная культура в докапиталистических формациях.— Л., 1984.— С. 36.

[2] Там же.— С. 487.

Эти процессы достаточно хорошо известны, так же как и тема возрожденческого коллекционирования. Мы отметим здесь только то, что существенно для становления промежуточных форм художественного экспонирования. Промежуточным мы называем их потому, что в них уже прослеживаются определенные качества, которые были отмечены в начале работы как необходимые и достаточные для отнесения того или иного явления к музейному художественному экспонированию. Однако момент **публичности**, т. е. организация доступа публики, присутствовал в них только в виде исключения и не был изначально присущ им. Дело здесь, собственно, не в **степени** публичности коллекции. Даже самые элитарные музеи (Эрмитаж Екатерины II или Британский музей в первые годы своего существования) имели целью **демонстрацию** своих коллекций, пусть даже очень узкому кругу.

Пионерами ренессансного собирательства были частные лица, гуманисты и художники Возрождения. Античные вещи собирались или в научных целях (позднее эти коллекции дали начало «кунсткамерам», «кабинетам» и другим образованиям этого типа), или как высокие образцы для собственного творчества. Затем энтузиазм коллекционирования захватил и знать, практически все княжеские семьи стали собирателями искусства, и к концу XV в. закладываются основы всех важнейших и значительнейших собраний Италии[1]. Вместе с коллекциями художников они образуют в дальнейшем «галерею» как ведущий принцип формирования художественных музеев[2]. Кроме «галереи», итальянское собирательство эпохи Возрождения знало «античный сад», который не только реконструировал сад греко-римской культуры, не только использовал античную скульптуру для украшения пространства, но и сам был организованной формой существования коллекций[3].

Реконструкция была осмыслена как самостоятельный, **выключенный** (в отличие от Древнего Рима) из сегодняшнего употребления способ бытия свидетельств прошлого — в том числе и художественных — в процессе раскопок Рима, начатых папой Юлием II. В это время по совету Рафаэля был составлен план полного раскрытия древнего города, восстановление его важнейших частей и **превращения его в музей древности**[4].

[1] *Scherer V.* Deutsche Museen.— Jena, 1913.— S. 3.

[2] О соотношении понятий «галерея» и «кабинет» и в связи с ним — о немецком и итальянском собирательстве как о разных тенденциях см.: *Taulor F. H.* The taste of angels..; Baz int. Le Temps des Musees...

[3] *Sachs H.* Sammler und Mäzene...— S. 38.

[4] *Curtius E.* Kunstmuseen.., S. 15.

К началу XVI в. уже и католической церковью окончательно преодолевается представление об античности как о богом забытом и отданном демонам времени, к которому опасно и прикасаться. Высшее духовенство активно приобщается к собирательству, основывает Ватиканский музей, и Ватикан становится очень похож на Палатин времен Августа[1].

В XVI в. художественное собирательство очень быстро распространяется и на Европу севернее Альп, где также происходили аналогичные процессы эмансипации искусства, художественного общения и форм его реализации, а соответственно, и формирования промежуточных форм экспонирования[2].

Собственно, музейные формы художественного экспонирования имеют длительную предысторию, но короткую историю. Они появляются вместе с образованием художественных музеев только на исходе Ренессанса и особенно в XVII—XVIII вв., когда уже окончательно произошла эмансипация искусства, когда общественная культурно-эстетическая потребность в, **собственно**, художественном общении получает организованную форму своего разрешения. Эта потребность в, собственно, художественном общении была сопряжена и с потребностью в материализации формирующегося «музея воображения», т. е. самостоятельной «идеальной реальности» искусства, материальным субстратом которой и становится экспозиция художественного музея.

Самостоятельная история музейного художественного экспонирования — это предмет отдельного рассмотрения. Здесь мы только обозначим уже проявившую себя логику ее периодизации, ее соотнесенность функции организационного характера художественного музейного экспонирования. Первая стадия — «доучрежденческая» включает промежуточные формы ренессансного коллекционирования с функцией удовлетворения общественной потребности в художественном общении. Вторая — «учрежденческая» охватывает период организации художественных музеев с этой же функцией. Наконец, третья стадия — «учрежденческая полифункциональная» очерчивает время наделения художественного музея образовательной, воспитательной, реставрационной и другими функциями (XIX—XX вв.).

Заканчивая, необходимо подвести и итоги анализа тех черт, которые музейная художественная экспозиция унаследовала от своих предшественников. Как уже говорилось, это «наследство» не обязательно поделено поровну между всеми существующими типами экспонирования. Показ произведений

[1] *Curtius E.* Kunstmuseen..., S. 15.

[2] Рассмотрение специфики этих процессов не входит в рамки данной статьи. См. сноску 1 на с. 80.

искусства в процессе торговли оставил художественным экспозициям редукцию индивидуального значения вещи и эффект визуального «привлечения» и «завлечения», к сожалению, явно недостаточно эксплуатируемый в наших музейных экспозициях. Включение произведений искусства в декорацию культовых и репрезентативных форм общественной жизни обусловило соотнесенность с интересом к редкости, со стремлением к сенсационности, с некими, зачастую внехудожественными, концептуальными схемами. С использованием произведений искусства в жилом интерьере связаны свойственная некоторым художественным экспозициям опора на интимное общение человека с произведением, на индивидуальные ассоциации, внимание к интересным особенностям экспозиционного помещения.

Сложный комплекс мотивов «владения» и «соотнесения» (с эпохой, личностью, художником, владельцем, неким идеальным образом, социальным положением, культурным типом и т. д.), а кроме того, и апелляция к эстетическому наслаждению — вот наследство, полученное от старого коллекционирования и первых «музейных» образований.

Эти «элементарные силы» не исчезают в процессе развития автономных форм экспонирования. Напротив, до сегодняшнего дня они определяют, зачастую в замаскированном виде и сложном переплетении, механизмы воздействия художественных музейных экспозиций.

Более того, именно в современной ситуации, характеризующейся, с одной стороны, «музейным бумом», а с другой стороны, нарастанием в художественном музее кризисных явлений, становится как никогда актуальной задача выявления всех потенций музейного художественного экспонирования, реализуемых, может быть, еще не в полную меру. Все современные тенденции спорные и противоречивые — театрализация музея, превращение его в досуговый центр, место общения, в средство социальной адаптации или инструмент непрерывного образования, в комплекс выставочных залов или мастерских,— все эти тенденции оказались возможны именно благодаря латентно существующему в экспозиции художественного музея наследству от ее «протоформ». Противоречивость этих тенденций сочетается, однако, с возможностью дополнения их друг другом, с явно ощущаемым сегодня стремлением к «новому синтезу», способному качественно изменить экспозицию художественного музея. При этом исторический анализ истоков художественного музейного экспонирования, сопряженный с предметным и функциональным аспектами системного исследования этого экспонирования, помогает выявить некоторые его особенности как «канала» художественного общения.

И. В. Клюшкина

Документирование современности музеями РСФСР в 1960-х—начале 1980-х гг.

(Теория и практика)

Документирование современного этапа исторического развития советского общества является важнейшим каналом связи музея с социальной и культурной действительностью. Формирование в рамках собраний исторических и краеведческих музеев РСФСР коллекций, отражающих различные процессы и явления в жизни современного общества, направлено на сохранение историко-культурного и социального опыта, создание источниковой базы для науки, обеспечение основы для активного исследования музеями закономерностей достижений и противоречий современного общественного развития.

Думается, что одно из главных условий совершенствования музейного дела на уровне новых требований — повышение роли науки во всех звеньях музейной работы и научной обеспеченности всех направлений деятельности. Это самым непосредственным образом касается и научного документирования современности. В современном музееведении определена роль документирования как социальной функции музея [1], но совершенно не разработана теория и практика ее реализации. Музееведческие и методические центры, уделяя проблеме документирования современности значительное внимание, не решают ее комплексно, а исследуют отдельные виды деятельности, состав-

[1] *Пищулин Ю. П.* Развитие социальных функций советского музея//Ленинские принципы культурного строительства и современность.— М., 1978.— С. 102—111.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры; № 74). *Равикович Д. А.* Социальные функции краеведческого музея//Вопросы социологического исследования в области музееведения: Музей и посетитель.— М., 1978.— С. 16—38.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры; № 65); Равикович Д. А. Социальные функции и информационная система музея//Теоретические вопросы научно-просветительной работы музеев (по материалам социологических исследований).— М., 1984.— С. 8—25.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры; № 133).

И. В. КЛЮШКИНА — мл. научный сотрудник Государственного Исторического музея. Автор статьи: Документирование как общенаучное понятие и его содержание в музееведении//Актуальные проблемы советского музееведения.— Сб. науч. тр./ЦМР.— М., 1987.

ляющие процесс музейного документирования[1]. В целом исследования имеют прикладной характер, т. е. выполняются с целью выработки конкретных рекомендаций по отдельным направлениям и темам.

Для успешного решения задач музейного документирования современности необходим комплексный подход. Чтобы реально осмыслить существующие проблемы, целесообразно сосредоточить внимание на данной ситуации с точки зрения соответствия общетеоретических музееведческих представлений и практической деятельности исторических и краеведческих музеев РСФСР. Нельзя забывать также, что завершается век нынешний, и сейчас, а не завтра, определяется, какой окажется источниковая база музеев века будущего, которую формируем мы — современники и участники событий.

Исходя из сказанного, автор формулирует цели данной статьи: а) дать характеристику проблемной ситуации в области документирования современности; б) выявить тенденции развития источниковой базы исторических и краеведческих музеев РСФСР по названному периоду; в) установить, насколько научно обоснованным является планирование развития этой источниковой базы.

Для решения поставленных задач были привлечены материалы государственной статистической отчетности музеев; научные публикации исторических и краеведческих музеев РСФСР за 1960—1980-е гг.; комплекс научной документации музеев за эти же годы (перспективные планы научно-исследовательской работы, годовые и перспективные планы работы и отчеты музеев)[2]; материалы, представленные музеями РСФСР

[1] См., напр.: Актуальные проблемы фондовой работы музеев: Научная обработка музейных предметов.— М., 1981.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры; № 99); *Галин Г. А.* Библиография музееведческой литературы по комплектованию фондов (1970—1980 гг.)//Музей и современность: Комплектование музейных коллекций.— М., 1982.— С. 134—139.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры; № 114); Музей и современность.— Сб. науч. тр./ЦМР.— М., 1986.

[2] Обзор отчетов о работе краеведческих музеев в 1962 г./НИИ музееведения.— М., 1963.— С. 3—21; Обзор отчетов о деятельности краеведческих и литературно-мемориальных музеев РСФСР в 1963 г./НИИ музееведения.— М., 1964.— С. 3—27; То же за 1964 г./НИИ музееведения.— М., 1964.— С. 3—33; То же за 1965 г./НИИ музееведения.— М., 1967.— С. 3—52; То же за 1966 г./НИИ музееведения и охраны памятников истории и культуры.— М., 1968.— С. 3—36; То же за 1967 г./НИИ музееведения и охраны памятников истории и культуры.— М., 1969.— С. 3—32; То же за 1968 г./НИИ культуры.— М., 1970.— С. 3—46; Комплекс научной документации за 1969—1986 гг., хранящийся в справочно-информационном фонде отдела музееведения НИИ культуры; Материалы научно-ведомственных и фондовых архивов Государственного Исторического музея, Государственного объединенного музея Татарской АССР, Ивановского государственного объединения историко-революционного музея, Пермского областного краеведческого музея, Череповецкого краеведческого музея.

для подготовки справочника «Государственные архивы СССР» в 1986 г.[1]; комплекс материалов полной сверки наличия фондов в музеях РСФСР за 1974—1984 гг. (итоговые акты музеев и сопутствующая им документация, материалы анализа — экспертизы этой документации, протоколы экспертно-фондовой комиссии Министерства культуры РСФСР)[2]; материалы смотра научно-фондовой работы музеев РСФСР, посвященного 60-летию образования СССР (1980—1982 гг.)[3] и для сравнения материалы смотра работы музеев, посвященного 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции (1964—1967 гг.)[4]; акты проверки учетно-хранительской деятельности исторических и краеведческих музеев РСФСР[5].

В музееведении документирование современности определяется как документирование, объектом которого являются живые, действующие общественные системы, все, что существует в пределах между своим возникновением и исчезновением, что живет и является активным (отсюда активное документирование)[6]. Для того чтобы правильно подойти к анализу этого определения, необходимо уточнить терминологию.

В исторической науке существует двоякое толкование понятия «современность». В широком значении современность рассматривается как новейший период исторического развития человеческого общества в целом, т. е. с 1917 г. по сегодняшний день. В узком — как новейший период исторического развития социалистической общественной системы, т. е. 1960—1980-е гг.[7].

В советском музееведении объектом активного документирования принято считать современность в узком значении этого понятия. Так, в музееведческой литературе обычно подразделяется документирование истории советского общества и современности. В этом значении понятие употребляется и автором данной работы. В музейной практике под современностью чаще всего понимается последний пятилетний хронологический отрезок текущего исторического периода. Тем не менее такое, на первый взгляд, сужение понятия «современность» не противоречит его значению, принятому в исторической науке. Оши-

[1] Текущий архив Управления музеев Министерства культуры РСФСР.
[2] Там же.
[3] СИФ отдела музееведения НИИ культуры, текущие архивы Управления музеев МК РСФСР и отдела учета и хранения фондов музеев РСФСР Государственного Исторического музея.
[4] Научный архив НИИ культуры, оп. 1, ед. хр. 927—929, 931, 932.
[5] Текущий архив отдела учета и хранения фондов музеев РСФСР ГИМ.
[6] *Stranský Z.* Metodologické otázky do Kumentace, současnosti//Muzeologicke sešity.— Brno.— 1974.— N 5.— S. 13—27.
[7] *Иванов В. В.* Соотношение истории и современности как методологическая проблема.— М., 1973.— С. 35.

бочным было бы считать современностью «сиюминутные» явления, существующие лишь в момент их исследования и документирования, так как «функционирующая действительность» может иметь разную ретроспективную глубину.

Музейное документирование современности является составной частью основополагающей социальной функции музея — документирования исторического процесса. Его главная цель — формирование в рамках музейных собраний коллекций, отражающих современную историческую действительность. Для реализации этой цели необходима цепь музейно-специфических операций: 1) изучение и отбор социально значимых явлений и процессов, подлежащих документированию; 2) выявление, отбор, изучение многосторонних связей предметов музейного значения с изучаемыми (документируемыми) явлениями и процессами; 3) экспертиза ценности предметов музейного значения и включение их в состав музейного собрания; 4) сохранение и разностороннее изучение музейных предметов для использования музеем и профильными дисциплинами; 5) фиксация результатов исследования.

Таким образом, музейное документирование современности предстает как сложный научно-исследовательский процесс, все звенья которого взаимосвязаны.

В то же время документирование как методологическая база комплектования фондов предполагает всесторонний, комплексный, исторический подход к изучаемым и фиксируемым (отражаемым) музеем процессам и явлениям современности. Этот подход опирается на марксистско-ленинское понимание вопроса о соотношении истории и современности, состоящее в том, что современность нельзя противопоставлять истории, а следует рассматривать в неразрывном единстве с ней. Так как «...то, что происходит все с большей и большей быстротой перед нашими глазами, есть тоже история»[1]. «...В конкретной исторической обстановке,— писал В. И. Ленин,— переплетаются элементы прошлого и будущего... Но это нисколько не мешает нам логически и исторически отделять крупные полосы развития»[2]. События сегодняшнего дня генетически связаны со вчерашним. Вместе с тем изучение современных исторических процессов и событий позволяет предвидеть перспективу их дальнейшего развития. Из этого следует, что существует и необходимость, и возможность перспективного планирования основных направлений формирования музейного собрания по современности.

Музейное документирование имеет избирательный характер

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч.— Т. 3.— С. 632.
[2] *Ленин В. И.* Там же.— Т. 11.— С. 74.

и предполагает выработку четких представлений о его границах и возможностях. Задача, которая должна быть решена на первом исследовательском уровне, предполагает познание и оценку, а затем отбор социально значимых и связанных с конкретным регионом (для региональных музеев) фактов и явлений современной действительности, которые в совокупности дают представление об основных тенденциях развития.

Однако недостаточное понимание важности первой ступени исследования обусловило отсутствие в музейной практике разработок по рациональной организации научно-информационной деятельности в рассматриваемом направлении[1]. Накопление информации проводится с целью ее последующего использования в качестве базы для оценки и отбора типичных для современности и имеющих тенденцию к развитию в будущем явлений и процессов, которые должны и могут быть **документированы музейными средствами.** Информация общего характера необходима и для научной разработки проблем и для отражения в исторической экспозиции современного общества, создания взаимосвязанных локальных концепций научного комплектования по различным этапам истории советского общества. Кроме того, сбор, накопление, систематизация и анализ этой научной информации необходимы для определения проблематики, нуждающейся в изучении, полноты комплектования коллекций, развития исторически сложившегося ядра музейного собрания в каждом конкретном музее.

Однако анализ научной документации музеев за 1960—1980-е гг. показывает, что такая научная продукция как отчеты по итогам изучения музейного собрания, обзоры систематических и тематических коллекций по современности даже не планируется[2]. Сегодня в музейной практике популярны рефераты, справки и картотеки (в том числе на уже существующие тематические коллекции), выполненные по итогам изучения проблематики, которые и служат научной основой для тематического комплектования. Но даже эти материалы, чаще всего использующиеся или при подготовке экспозиций или для про-

[1] Это подтверждается и результатами анкетирования, проведенного в рамках исследования НИИ культуры «Вопросы научного содержания экспозиций краеведческих музеев». Ни в одной анкете в ответах на вопрос о путях совершенствования научного содержания экспозиции не выделяется как требующая серьезной и безотлагательной разработки проблема научно-информационного обеспечения этого направления музейной деятельности. (Научный архив НИИ культуры. оп. VII, ед. хр. 1091—1096).

[2] Подготовка научных обзоров отдельных фондов, тематических коллекций или собраний конкретных разновидностей источников в составе систематических коллекций регулярно планируется и осуществляется в Государственном Историческом музее.

пагандистской деятельности, не откладываются в научном архиве музея. Источниковой базой рефератов и справок в основном являются общепартийные документы, центральная и местная периодическая печать. Такие источники, как отраслевые нормативные документы, информационные и научные публикации общего и специального характера, материалы социологических исследований в музеях, записи консультаций с профильными специалистами, собственно музейная источниковая база, материалы местных государственных и ведомственных архивов не используются. В итоге необходимая информация в музеях не накапливается.

Показательны в этом отношении и публикации региональных музеев РСФСР по проблемам комплектования и экспозиционного отражения современного общественного развития, которые, как правило, имеют описательный характер, не отвечая требованиям жанра научной публикации. В этих работах отсутствует простейший научно-справочный аппарат: ссылки на собственно музейную источниковую базу (инвент. номера), документацию научного архива музея.

При определении направленности документирования приходится решать вопросы о проблематике и методах комплектования. В музейной практике систематическое комплектование обычно обеспечивают фондовые отделы, решая задачу заполнения пробелов и дальнейшего развития исторически сложившегося ядра музейных коллекций. Типологические коллекции, представляющие собой совокупность музейных предметов, типичных для современной эпохи, формируются стихийно, так как подобные предметы чаще всего поступают в музейное собрание в составе тематических коллекций. Целенаправленное комплектование типологических коллекций по современности, как одно из самостоятельных направлений формирования музейного собрания в музейной практике пока не выделяется.

Тематическое комплектование осуществляется отделом истории советского общества. Закономерно, что научная разработка проблем отражения в исторической экспозиции современного общества и научная подготовка экспозиций и выставок является частью решения общих задач документирования современности. Но нельзя забывать, что дальнейшее документирование современного этапа развития советского общества связано с **нарастанием** текущего систематического комплектования. Систематическое комплектование должно осуществляться **во взаимосвязи** со все более усложняющимся по содержанию текущим комплектованием тематических коллекций. Только при наличии подобной взаимосвязи, невозможной без серьезного научно-информационного обеспечения, будет последовательно

реализовываться документирующий подход в комплектовании по современности.

Существующее «разделение труда» между различными подразделениями музея, при плохой координации их деятельности и отсутствии общемузейной научной концепции комплектования имеет явно негативные последствия. По результатам обследования установлено, что в 30% музеев фондовые отделы не участвуют в работе по комплектованию, т. е. систематическое комплектование коллекций на полноту не ведется. Анализ учетной документации музеев показал, что формирование коллекций по современности идет в основном в ходе тематического комплектования. В комплексе научной документации музеев за 1960—1980 гг. при сопоставлении тематики комплектования и проблематики экспозиций и выставок выявляется та же тенденция, т. е. ведущая тематика комплектования по современности совпадает с проблематикой экспозиций, посвященных современному этапу развития советского общества. К сожалению, экспозиционные задачи так и остаются единственным ориентиром при селекции процессов и явлений, документируемых музеем.

В экспозиционно-выставочной пропаганде основное внимание сосредоточено на социально-экономической стороне развития советского общества и в меньшей степени на проблемах развития культуры и образа жизни. Так как экспозиционно-выставочное направление деятельности в целом определяет направленность музейного изучения современности, а следовательно, и отбор подлежащих документированию явлений и процессов, то в настоящее время сложились диспропорции в документировании различных сфер социального развития.

Таким образом, недостаточное научное обеспечение первого уровня отбора ведет к тому, что не ставится задача изучения отдельных сфер современной общественной жизни в музееведческом аспекте. По этой причине, а также в силу ограничения музейной практики, в первую очередь тематическим комплектованием для решения экспозиционно-выставочных задач, музейное документирование современности не складывается в целостную систему деятельности, формирующую **музейную форму отражения исторической действительности.**

Задача, которая должна быть решена на втором исследовательском уровне, предполагает выявление и отбор для включения в собрание предметов музейного значения, являющихся носителями социально значимой информации и специфических музейных информационных свойств. В фондах исторических и краеведческих музеев сосредоточены все типы исторических источников, являющихся результатом целенаправленной общест-

венной деятельности людей, и поэтому непосредственно отражающих исторический процесс. Продукты материального производства и мышления, являющиеся элементами исторического процесса, выступают в качестве основных источников познания как прошлого, так и современного состояния общества. Именно они являются историческими памятниками, запечатлевшими память о событиях и людях. Вместе с тем памятник — это всегда ценностная категория, отражающая общественное сознание, уровень культуры не только того времени, когда он был создан и функционировал, но и эпохи, когда он был отнесен к категории «памятников».

В процессе документирования современности мы имеем дело с источниками исторической информации, которые в отличие от памятников прошлого еще не утратили связи со средой бытования, а следовательно, непосредственных «социальных» функций и, как считают некоторые музееведы, не достигли в общественном сознании ценностного значения памятника [1].

Центральная проблема отбора предметов музейного значения в музейное собрание заключается в оценке содержащейся в них информации. По способам решения и целям эта проблема помимо музееведческого содержания имеет источниковедческие аспекты. Это объясняется тем, что результаты отбора определяют состав источниковой базы как для использования в специфически музейных целях, так и в общенаучных, а процесс отбора является особой формой источниковедческого анализа.

Музейная экспертиза ценности имеет двойную задачу: теоретико-источниковедческую, опирающуюся на комплекс представлений об историческом источнике, и собственно музееведческую, заключающуюся в практической необходимости отбора носителей информации. Способом решения этой задачи является музейно-источниковедческий подход, который выражается уже сейчас сформировавшейся установкой: музеи должны производить отбор источников, максимально полно, типично и широко отражающих избранные для музейного документирования процессы и одновременно являющихся носителями специфически музейных свойств (экспрессивных и аттрактивных)[2]. Методологической базой отбора предметов музейного значения служат принципы партийности, историзма, всесторонности и комплексности.

[1] *Дукельский В. Ю.* Памятники истории и культуры в системе музейной деятельности//Памятниковедение. Теория, методология, практика.— М., 1986.— С. 99.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры).

[2] *Кондратьев В. В.* Вопросы отбора материалов современности в музейное собрание//Формирование и изучение музейных коллекций по истории советского общества.— Сб. науч. тр./ЦМР.— М., 1982.— С. 41.

Как указывалось выше, формирование коллекций по истории современного общественного развития идет в основном в процессе тематического комплектования. Это значит, что при отборе в музейное собрание мы имеем дело с большим источниковым массивом, объединенным по тематическому признаку и имеющим комплексный характер, так как в его состав входят различные типы, виды и разновидности источников. Поэтому индивидуальный подход к оценке каждого отдельного предмета музейного значения здесь недостаточен. При оценке тематической коллекции должен применяться комплексно-функциональный подход, т. е. функциональное значение каждого источника в отдельности должно оцениваться в рамках тематической группировки предметов и решающим фактором является связь между информацией, которую содержат различные типы и виды источников в рамках этой же коллекции. Индивидуальный подход обязателен в первую очередь при оценке уникальных предметов, имеющих реликвийный характер, а также при формировании типологических коллекций.

Существующие в музейной практике недостатки и ограничения, характерные для первого уровня отбора, наложили свой отпечаток и на оценку предметов музейного значения для отбора в музейное собрание, привели к обеднению источниковедческого анализа музейных предметов. В этом смысле показательны публикации региональных музеев по проблемам тематического комплектования коллекций по истории современного общественного развития [1]. Никто из авторов данных публикаций не задается вопросами о том, какое место конкретная тематическая коллекция займет в музейном собрании и в какие типологические коллекции в рамках систематических музейных коллекций войдут различные типы и виды источников, составляющие коллекцию тематическую. Тематическая коллекция, типологические и другие комплексы в ее составе оцениваются с точки зрения экспозиционного раскрытия проблемы или темы. Не случайно в этих работах, относящихся уже не к шестидесятым, а к семидесятым — восьмидесятым годам, речь часто идет не о комплектовании, в том числе выявлении или отборе предметов музейного значения или памятников эпохи, а о сборе

[1] См., напр.: *Бондаренко А. И.* Из опыта собирательской работы отдела истории советского общества навстречу 100-летию со дня рождения В. И. Ленина//Расширенное заседание ученого совета Воронежского областного краеведческого музея, посвященного подготовке к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина: Тезисы докладов.— Воронеж, 1970.— С. 17—19; *Куприянова В. А.* Сбор экспозиционных материалов о современности//Известия Ростовского областного краеведческого музея. Вып. 2 /4/ Ростовский областной краеведческий музей — Ростов н/Д, 1972.

«экспонатов». Более того, такое понятие как «исторический источник» даже не употребляется.

В ряде статей делается попытка оценить или интерпретировать собранные материалы на основе первичной атрибуции [1]. Но эти попытки сводятся к оценке и интерпретации источника или комплекса, состоящего из различных типов и разновидностей источников, с точки зрения их роли в составе экспозиции или раскрытия того или иного аспекта экспозиционной темы. Отсюда, как следствие, характеристика источникового значения памятника снижается почти до иллюстрации. Не случайно, что при оценке или интерпретации наиболее употребимыми являются такие словосочетания как «материалы отражающие» или «материалы характеризующие» и совсем не употребляются «ценный», «подлинный», «достоверный», «важный исторический источник» для изучения какой-либо проблемы или явления современного исторического развития.

Из всего этого можно сделать два основных вывода. Во-первых, что в ценностном восприятии музейных работников-практиков музейные предметы, документирующие современный этап общественного развития, во многом не поднимаются не только до статуса памятника, но даже и до исторического источника. Во-вторых, что комплектование все еще иногда низводится до уровня собирательской работы, т. е. до оперативного сбора материалов для нужд создаваемых музеями разделов экспозиций и выставок по современному общественному развитию.

Существующую практику отбора предметов в состав музейного собрания и проведения экспертиз музейных ценностей наглядно характеризуют материалы сверки наличия фондов в музеях РСФСР, проведенной в 1977—1983 гг. В процессе этой работы на перевод в научно-вспомогательный фонд музеями было представлено 1322 тыс. единиц хранения. Как показал анализ, 75% материалов бесспорно должны быть отнесены к научно-вспомогательному фонду (это копии, репродукции, макеты, муляжи и т. д.)[2]. Остальные 25% (330,5 тыс. единиц хранения) — это подлинные музейные предметы. Для их перевода в научно-вспомогательный фонд были сформулированы следующие обоснования: подлинные музейные предметы не имеют атрибуции или не экспозиционны, ошибочно записаны в основной

[1] См. напр.: *Струкова Л. В.* Нашему музею 65 лет//Краеведческие записки. Вып. 3/Курский областной музей.— Воронеж, 1968.— С. 3—20; Савич М. От съезда к съезду. Новая экспозиция областного краеведческого музея//Краеведческие записки. Вып. 3/Ульяновский областной краеведческий музей.— Ульяновск, 1971.— С. 333—339.

[2] Инструкция по учету и хранению музейных ценностей, находящихся в государственных музеях СССР.— М., 1984.— С. 26.

фонд. Что касается последнего, то, например, ошибочно записанными в основной фонд музеи нередко считают записи воспоминаний участников каких-либо местных событий, ввиду их неполной исторической достоверности. Эти мемуарные источники не прошли в музеях научного изучения, но тем не менее выносится суждение об их недостаточной научной значимости. Налицо недооценка исторической ценности и отсутствие знания методики изучения мемуарных источников. Что же касается музейных предметов без атрибуции, то здесь мы сталкиваемся с тем, что в музеях отсутствует обязательная экспертиза первичных документов на полноту и качество содержащейся в них информации. В этом случае в восстановлении данных не проведенной в свое время атрибуции могла бы помочь полевая документация экспедиций. Но в 90% обследованных музеев отсутствуют комплексы полевой документации экспедиций по комплектованию музейных коллекций материалами по современности. Это ведет к снижению информационного потенциала как отдельных музейных предметов, так и целых коллекций. Отсутствие атрибуции делает невозможным проведение экспертизы ценности предметов музейного значения, попавших в музейное собрание, минуя фондовую комиссию. Так, в ходе обследования установлено, что в 20% музеев фондовые комиссии не работают, а в 13% они осуществляют только закупку. Следовательно, проблема экспертизы ценности для отбора предметов в музейное собрание даже не ставится, а это означает, что развитие музейного собрания носит стихийный характер.

На списание из основного фонда было представлено 125 тыс. единиц хранения, не имеющих или утративших музейное значение по состоянию сохранности. Здесь хочется привлечь внимание к следующему факту: из общего количества этих материалов 30% (37,5 тыс. единиц хранения) составляют фотоматериалы и письменные источники, не прошедшие научную инвентаризацию. Обоснования для их описания были выдвинуты следующие: невозможность использования на экспозициях и выставках ввиду низкого художественного уровня или отсутствия исторической значимости; серийность материалов; плохая сохранность в результате нарушения правил экспонирования. Причем в значительной мере это поступление последних десятилетий, результат комплектования по современному этапу общественного развития. Из этого следует, что сложившаяся в музееведении схема «сначала исследование — затем использование» еще не стала повсеместной реальностью. Так, музейные предметы оказались утраченными в результате использования еще до начала исследования. Более того, в процессе сверки в исторических и краеведческих музеях была выявлена 81 тыс.

предметов не учтенных, без атрибуции. А в результате обследования такие предметы были обнаружены и в действующих экспозициях, и на выставках. Далее, некоторые разновидности письменных источников и фотоматериалов, которые музеи относят к разряду серийных, с каждым годом приобретают все большую ценность, так как в них можно уловить черты, характерные для времени создания, и рассматривать не как типовые, а как типичные. Известно также, что проводя атрибуцию, исследователь еще не может оценить источник. На практике же, на основе только первичной атрибуции письменных источников и фотоматериалов делается заключение, что эти источники не имеют художественного и исторического значения.

Критерии оценки состава музейных коллекций по истории советского общества, существующие в настоящее время, исходят из системы предпочтений, которые сложились под влиянием практики и исторического опыта. Определение ценности коллекций по истории советского общества осуществляется исходя из степени представительности основных типов музейных предметов в музейном собрании в целом и сравнения пропорциональных соотношений между основными типами музейных предметов в коллекции по истории советского общества с подобными же пропорциональными соотношениями в исторически сложившемся ядре других музейных коллекций. При таком подходе последние воспринимаются как эталонные, определяющие специфику музейной источниковой базы. Не говоря уже о том, что проблема на самом деле гораздо глубже, ниже мы покажем, насколько достоверны могут быть ценностные суждения при таком подходе.

Если мы обратимся к оценке степени представительности основных типов источников по истории советского общества в музейном собрании (таблица VI), то увидим, что письменные и изобразительные источники являются основой коллекций по истории советского общества. Но главное, что и развитие коллекций этих типов источников идет исключительно за счет собраний по истории советского общества и, соответственно, доля коллекций по досоветской истории постоянно сокращается. А доля вещевых источников по истории советского общества, хотя постепенно и возрастает, составляет незначительную часть всей коллекции вещевых источников музейного собрания (таблица VI). На первый взгляд из этого следует, что основные составные части коллекции по истории советского общества развиваются неравноценно. Более того, происходит сближение музейного документирования современности с архивным. Источниковая база экспозиций и выставок по современности также является зримым подтверждением этой мысли. В экспозицион-

ной деятельности мы сталкиваемся с последствиями существующей диспропорции различных типов, видов и разновидностей источников в фондовых собраниях по современности. Что же касается четко выраженной тенденции увеличения доли материалов по истории советского общества в коллекциях письменных источников и фотоматериалов, то это явление объективное. Действительно, наиболее информативными с точки зрения раскрытия экспозиционной проблематики стали именно письменные источники и фотоматериалы, отражающие процессы современного общественного развития. Это связано с тем, что на долю письменных источников падает основная часть сохраняемой социальной информации. Помимо этого, надо учитывать широкое развитие кино- и фотодокументирования. Сейчас практически трудно найти сферу народного хозяйства, науки, техники, культуры, где бы не применялось фотодокументирование. В письменных источниках и фотоматериалах находят отражение события и явления, которые только таким способом поддаются адекватному документированию. Эти источники позволяют выявлять сложные закономерности развития общества. И тем не менее ни о какой собственно «архивизации» музейного документирования современности говорить нельзя, так как письменные источники и фотоматериалы, хранящиеся в музеях, по сравнению с архивами имеют свою специфику. Она состоит в том, что эти источники, будучи неразрывно связанными с вещевыми, составляют единый специфически музейный источниковый комплекс.

Оценивать состав коллекций по истории советского общества, исходя из степени представительности основных типов музейных предметов в составе музейного собрания, нельзя, так как мы получаем искаженную картину. Необходимо рассматривать внутреннюю структуру музейных фондов по истории советского общества и на основе этого анализа определять тенденции их развития. Только так можно установить, существуют ли диспропорции в использовании различных типов источников для документирования современных процессов. Такой подход позволил установить следующее (таблица III).

Процентные соотношения между различными типами музейных предметов в структуре коллекций по истории советского общества постоянно меняются. Для того чтобы определить оптимальные соотношения между различными типами музейных предметов, в частности, чтобы планировать пропорциональное развитие коллекций, необходимо изучить место и роль различных источников в документировании современности. В настоящее время мы можем констатировать, что вещевые и изобразительные источники (в том числе фотоматериалы) име-

ют самую высокую степень представительности в музейных собраниях. Но если доля коллекций вещевых и письменных источников постоянно возрастает, то доля художественных коллекций в исторических и краеведческих музеях, напротив, сокращается. Если выявленные нами тенденции сохранятся, то доля изобразительных источников в структуре этих коллекций будет и далее уменьшаться.

Конечно, сегодня никто не стоит на позициях историко-бытового направления комплектования 1920-х гг., признававшего вещественный источник единственно полноценным музейным предметом[1]. Но существует своеобразная историческая традиция, сложившаяся под влиянием опыта старейших исторических музеев, которые сформировали основное ядро своих коллекций до Великой Октябрьской социалистической революции, когда господствовала теория «исторической дистанции», и в первые годы Советской власти, когда в основном шло формирование историко-художественных и историко-бытовых памятников. Именно эта традиция оказывает несомненное влияние на то, что оценка пропорциональных соотношений источниковой базы по истории советского общества неосознанно производится, исходя из пропорциональных соотношений в исторически сложившемся ядре музейных коллекций, основу которых составляют вещевые источники (таблица 4). Поэтому, хотя источниковое значение и важность письменных источников и фотоматериалов уже осознана (без них невозможно раскрытие проблемного содержания экспозиций по современному общественному развитию), все еще проводится граница между вещевыми и письменными источниками и фотоматериалами, которые рассматриваются почти как второстепенные, не определяющие специфику музейной источниковой базы.

В наш век все чаще в ряду важных ресурсов, от разумного формирования которых зависит прогресс, упоминается ресурс информационный, т. е. запас знаний, накапливаемых человечеством. Музейные собрания, представляющие собой сложные, постоянно развивающиеся информационные системы, являются составным элементом этого информационного ресурса.

Проблема планирования развития музейного собрания неоднократно рассматривалась в музееведческой литературе. Разработаны основные требования к годовому и перспективному планированию комплектования, которые опираются на общие схе-

[1] *Закс А. Б.* Историко-бытовой отдел Русского музея (1919—1941)//Вопросы истории музейного дела в СССР/Труды НИИ музееведения. Вып. VII.— М., 1962.— С. 250, 255.

мы планирования развития культуры [1]. Но в музееведческой литературе еще не поднимался вопрос о планировании темпов роста музейного собрания в количественных показателях.

Прирост фондов не относится к кругу директивно утверждаемых показателей. Однако музеи сами стремятся к увеличению численности коллекций, так как это один из показателей, который учитывается при отнесении музеев к соответствующей группе по оплате труда. В 1970-е гг. при планировании комплектования музеи начинают вводить количественные показатели, объясняя это необходимостью нормирования такой работы для совершенствования системы комплектования и контроля за ее организацией. Но на практике при планировании количественных показателей они исчисляются или из усредненного показателя поступлений за ряд лет, или просто от достигнутого. Особое недоумение вызывает тот факт, что на основе количественных показателей строится планирование тематического комплектования, в том числе по современности. Причем цифра устанавливается не для всего массива поступлений или отдельного типа источников, а конкретно по каждой теме. Думается, что введение количественных показателей вовсе не является совершенствованием системы планирования. Здесь мы сталкиваемся с тем, что даже такой специфический вид деятельности, как комплектование, испытал на себе воздействие общего подхода к оценке эффективности и качества деятельности музеев на основе количественных показателей, по принципу — «больше — лучше», без анализа реальных достижений. Например, смотры работы в 1960—1980-е гг. ориентировали музеи на преимущественное комплектование по истории советского общества. И в итоговых документах, в разделах, посвященных анализу достижений, в обязательном порядке как положительный факт отмечается значительный прирост коллекций по истории советского общества. В статистическом обзоре ГИВЦ Министерства культуры РСФСР об основных тенденциях развития музеев в XI пятилетке говорится, что деятельность музеев по комплектованию ухудшилась, так как произошло снижение ее темпов [2]. Но в оценке эффектив-

[1] Опыт собирательской работы Центрального ордена Ленина Музея Революции СССР: Информационно-методическое письмо/Сост. *Кострикина З. И., Хануков А. С.*— М., 1972.— С. 1—6; *Хануков А. С.* К вопросу о координации планирования научной работы музеев в области истории советского общества//Музей в условиях развитого социализма.— Сб. науч. тр./ЦМР.— М., 1976.— С. 105—115.

[2] Основные тенденции развития музейного дела в АССР, краях и областях РСФСР в XI пятилетке/Статистический обзор ГИВЦ МК РСФСР.— М., 1986.— С. 11.

ности деятельности музеев по развитию музейного собрания не количественные показатели имеют решающее значение, а качественные, т. е. мы должны прежде всего исходить из полноты реализации основных целей комплектования с учетом перспектив развития материально-технической базы музеев[1]; сбалансированного развития составных частей специфически музейной источниковой базы, а не просто темпов развития коллекций различных типов источников; качественного состава этой источниковой базы (подлинности, достоверности информации, информационной ценности источников и т. д.). Помимо комплектования планирование в сфере музейного документирования распространяется и на инвентаризацию фондовых коллекций. В настоящее время научную инвентаризацию прошло только 26% музейного фонда исторических и краеведческих музеев РСФСР (таблица 7).

Несмотря на наличие планов, как показывает обследование, в 25% музеев комплектование идет стихийно. Произошла подмена понятий: раз есть план, значит есть и планирование, хотя бы фактически и ориентированное на решение сиюминутных задач. Существующая эмпирическая практика планирования развития музейного собрания, в том числе в количественных показателях, не имеет никаких научных основ. Более того, подобная практика планирования распространяется и на отрасль в целом. Известно, что к 1990 г. исторические и краеведческие музеи РСФСР должны завершить научную инвентаризацию музейных коллекций. Но общий прирост основного фонда исторических и краеведческих музеев в рассматриваемый период составляет за пятилетку в среднем 2,5 млн. единиц хранения, а средний показатель количества музейных предметов, которые проходят научную инвентаризацию за пятилетку,— 600 тыс. единиц хранения[2]. Из таблицы 8 видно, что доля музейных предметов, прошедших научную инвентаризацию в составе музейного фонда из пятилетки в пятилетку сокращается. В 1970 г. она составляла 34%, а к 1985 г. снизилась до 26%. Если провести простейшую экстраполяцию, то к 2000 г. при сохранении существующих темпов прироста музейного фонда и научной инвентаризации доля основного фонда, прошедшего научную инвентаризацию, будет составлять 25%.

Невозможно планирование развития документирующей функции музеев и без обмена информацией. В 1960-е гг. неко-

[1] Рекомендации по функционально-техническим нормативам для фондохранилищ музеев/Министерство культуры СССР.— М., 1986.

[2] Расчет выполнен по данным таблицы 7.

торые музеи еще публиковали каталоги новых поступлений[1]. В настоящее время внутриотраслевой обмен информацией о новых поступлениях в музейный фонд отсутствует. Поэтому примеры действительно научной координации деятельности по формированию музейных собраний, даже в рамках региона, очень немногочисленны. Однако особо остро проблема научной координации деятельности стоит при решении задач документирования современного общественного развития. Это определяется процессами интеграции, которые пронизывают все сферы жизни современного советского общества. У музеев же пока фактически отсутствуют и стимулы, и возможности улучшать научно-информационные коммуникации как внутри музея, так и в рамках региона и в целом в музейной отрасли.

Таким образом, отсутствие достоверной информации о музейном фонде исторических и краеведческих музеев не позволяет перейти к перспективному планированию комплектования и закладыванию научных основ развития музейных собраний, к выработке частных критериев отбора в конкретные тематические и систематические коллекции. Для подлинно научного планирования необходимо собственно музееведческое обоснование видового состава коллекций. Насущной потребностью является, в частности, проведение комплекса экспериментальных исследований, нацеленных на выработку принципов формирования и развития коллекций по истории советского общества. Теоретическое исследование проблемы должно идти в направлении уяснения взаимосвязи музееведения с такими научными дисциплинами, как источниковедение и теория информации.

Мы рассмотрели реальную ситуацию, сложившуюся сегодня в сфере музейного документирования современности. Проведенный анализ показывает, что процесс формирования единой системы музейного документирования испытывает на себе воздействие ряда сдерживающих факторов как объективного, так и субъективного характера.

Теоретическое музееведение ограничивается представлением о документировании как основополагающей функции музея и не рассматривает его как специфический научно-исследовательский процесс. За музеем признается статус документационного центра, однако границы и возможности музейного документирования не исследуются. Результатом такого положе-

[1] См. например: Коллекции Карельского государственного музея. Каталог поступлений. 1959—1960 гг./Карельский государственный краеведческий музей. Вып. 1.— Петрозаводск, 1965; Каталог поступлений 1965 г./Архангельский областной краеведческий музей.— Архангельск, 1966; Каталог поступлений 1959—1960 гг./Астраханский областной краеведческий музей.— Астрахань, 1960.

ния является стихийное развитие практики документирования, неверная трактовка актуальности постановки научных проблем и весьма распространенное ограниченное понимание возможностей использования музейного собрания лишь в рамках экспозиционной деятельности. Сказывается на развитии документирования современности и прямое перенесение на создаваемые коллекции критериев, принятых для оценок исторического ядра музейных коллекций. Серьезное влияние на практику документирования оказывают недостатки планирования отдельных видов деятельности, составляющих принципиально единый процесс документирования.

Выходом из сложившегося положения может стать создание единой системы музейного документирования современности, охватывающей все виды музейной деятельности и основанной на целевом планировании с оценкой конечных результатов по качественным показателям. Конкретными шагами на пути к формированию такой системы должны стать: внедрение в практику документирования обязательного этапа отбора подлежащих документированию процессов и явлений; комплексно-функциональный подход к экспертизе музейной ценности; целенаправленное формирование типологических коллекций по истории современного этапа развития советского общества.

Преодоление ограниченного понимания задач и методов музейного документирования современности позволит в конечном счете превратить музей в центр, исполняющий роль специфической информационной системы, обеспечивающей социальную память общества. Для этого музейное документирование должно строиться как сложный процесс взаимосвязанных операций, каждая из которых расширяет информационный потенциал музейных коллекций.

Таблица 1

ДИНАМИКА СОСТАВА ОСНОВНОГО ФОНДА МУЗЕЕВ ЗА 1945, 1960—1985 гг.

Год	Всего в музеях РСФСР (в тыс. ед. хр.)			Исторические и краеведческие музеи (в тыс. ед. хр.)		
	Основной фонд (всего)	В том числе по истории советского общества		Основной фонд (всего)	В том числе по истории советского общества	
		Основн. фонд	Доля в % к общей цифре основн. фонда		Основн. фонд	Доля в % к общей цифре основн. фонда
1945[1]	7321	—*	—	4578	—*	—
1960[2]	11404	—*	—	8286	—*	—
1965	13458[3]	—*	—	11093[5]	—*	—
1970	15668[4]	2840	18	13097[6]	2290	17
1975[7]	17803	3801	21	14220	3041	21
1980[8]	21893	5617	25	17787	4535	25
1985[9]	24859	7565	30	20756	6283	30

* До 1970 г. в отчете музеев по форме 8-НК графа не предусматривалась.

[1] Статотчеты музеев о количестве фондов в них, о массовой работе, бюджете и др. за 1945 г.— ЦГА РСФСР, фонд 534, оп. 1, ед. хр. 250, л. 417.

[2] Сводные статотчеты министерства о работе музеев за 1960 г.— ЦГА РСФСР, фонд 501, оп. 1, ед. хр. 3292, л. 1, 2, 3, 5.

[3] Экономические показатели деятельности культурно-просветительных учреждений в 1966—1970 гг.— М., 1971.— С. 48.

[4] Там же.

[5] Сводный статотчет министерства о работе музеев местного и республиканского подчинения системы Министерства культуры РСФСР за 1965 г.— ЦГА РСФСР, ф. 501, оп. 1, ед. хр. 4952, л. 6.

[6] Сводный статотчет министерства о работе музеев местного и республиканского подчинения системы Министерства культуры РСФСР за 1970 г.— ЦА МК РСФСР, ПФУ, 1970, л. 2.

[7–9] За 1975—1985 гг. расчет выполнен на основе машинного анализа отчетов музеев по форме 8-НК, проведенного на ЭВМ в ГИВЦ МК РСФСР.

Таблица 2

ДИНАМИКА СОСТАВА ОСНОВНОГО ФОНДА ИСТОРИЧЕСКИХ И КРАЕВЕДЧЕСКИХ МУЗЕЕВ ПО ОСНОВНЫМ ТИПАМ МУЗЕЙНЫХ ПРЕДМЕТОВ ЗА 1970—1985 гг.*

Год	Основной фонд (всего в тыс. ед. хр.)	Археологические материалы		Вещевые источники		Письменные источники		Изобразительные источники		Фотографии	
		тыс. ед.	В % к основному фонду	тыс. ед.	В % к основному фонду	тыс. ед.	В % к основному фонду	тыс. ед.	В % к основному фонду	тыс. ед.	В % к основному фонду
1970 [1]	13097	4065	31	6389	49	781	6	553	4	1309	10
1975 [2]	14220	4203	29	6800	48	951	7	569	4	1697	12
1980 [3]	17787	5309	30	8357	47	1460	8	648	4	2013	11
1985 [4]	20756	5922	28	9453	46	2241	11	848	4	2292	11

* До 1970 г. в отчете музеев по форме 8-НК графы, содержащие сведения о составе основного фонда, не предусматривались.

[1] Сводный статотчет министерства о работе музеев местного и республиканского подчинения системы Министерства культуры РСФСР за 1970 г.— ЦА МК РСФСР, ПФУ, 1970, л. 2.

[2–4] За 1975—1985 гг. расчет выполнен на основе машинного анализа отчетов музеев по форме 8-НК, проведенного на ЭВМ в ГИВЦ МК РСФСР.

Таблица 3

ДИНАМИКА СОСТАВА ОСНОВНОГО ФОНДА ПО ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ОБЩЕСТВА ИСТОРИЧЕСКИХ И КРАЕВЕДЧЕСКИХ МУЗЕЕВ ПО ОСНОВНЫМ ТИПАМ МУЗЕЙНЫХ ПРЕДМЕТОВ ЗА 1970—1985 гг.

Год	Основной фонд по истории советского общества (в тыс. ед. хр.)	Вещевые источники		Письменные источники		Изобразительные источники, фотографии			
		тыс. ед.	в % к основному фонду	тыс. ед.	в % к основному фонду	тыс. ед.	в % к основному фонду	тыс. ед.	в % к основному фонду
1970	2290	866	38	466	20	163	7	795	35
1975	3041	1227	40	614	20	176	6	1024	34
1980	4535	1870	42	1009	22	244	5	1412	31
1985	6283	2798	44	1557	25	263	4	1665	27

Таблица 4

ДИНАМИКА СОСТАВА ОСНОВНОГО ФОНДА ПО ДОСОВЕТСКОЙ ИСТОРИИ ИСТОРИЧЕСКИХ И КРАЕВЕДЧЕСКИХ МУЗЕЕВ ПО ОСНОВНЫМ ТИПАМ МУЗЕЙНЫХ ПРЕДМЕТОВ ЗА 1970—1985 гг.

Год	Основной фонд по досоветской истории (в тыс. ед. хр.)	Археологические материалы		Вещевые источники		Письменные источники		Изобразительные источники		Фотографии	
		тыс. ед.	в % к основному фонду	тыс. ед.	в % к основному фонду	тыс. ед.	в % к основному фонду	тыс. ед.	в % к основному фонду	тыс. ед.	в % к основному фонду
1970	10807	4065 *	38	5523	51	315	3	390	3	514	5
1975	11179	4203	37	5573	50	337	3	393	4	673	6
1980	13252	5309	40	6487	50	451	3	404	3	601	4
1985	14473	5922	41	6655	46	684	5	585	4	627	4

* Археологические материалы не включены в графу «вещевые источники» с целью выделения в составе основного фонда коллекций памятников дописьменной истории.

Таблица 5

ДОЛЯ ОБЩЕГО КОЛИЧЕСТВА ОСНОВНОГО ФОНДА И ОСНОВНОГО ФОНДА ПО ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ОБЩЕСТВА ИСТОРИЧЕСКИХ И КРАЕВЕДЧЕСКИХ МУЗЕЕВ В СТРУКТУРЕ ОСНОВНОГО ФОНДА МУЗЕЕВ РСФСР ЗА 1945, 1960—1985 гг (в %)*

Год	Основной фонд (всего)	Основной фонд по истории советского общества
1945	62	—
1960	72	—
1965	82	—
1970	83	80
1975	79	80
1980	81	80
1985	83	83

* Расчет выполнен по данным таблицы I.

Таблица 6

ДОЛЯ ОСНОВНОГО ФОНДА ПО ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ОБЩЕСТВА В СТРУКТУРЕ ОСНОВНОГО ФОНДА ИСТОРИЧЕСКИХ И КРАЕВЕДЧЕСКИХ МУЗЕЕВ РСФСР ПО ОСНОВНЫМ ТИПАМ МУЗЕЙНЫХ ПРЕДМЕТОВ ЗА 1970—1985 гг. (в %)*

Год	Вещевые источники	Письменные источники	Изобразительные источники	Фотографии
1970	13	59	29	60
1975	18	64	30	60
1980	22	69	37	70
1985	29	69	31	72

* Расчет выполнен по данным таблиц 2, 3.

Таблица 7

НАУЧНАЯ ИНВЕНТАРИЗАЦИЯ ОСНОВНОГО ФОНДА МУЗЕЕВ В 1970—1985 гг.*

Год	Всего в музеях РСФСР (в тыс. ед. хр.)			Исторические и краеведческие музеи (в тыс. ед. хр.)			Доля в % основного фонда исторических и краеведческих музеев, прошедшего инвентаризацию, в общем количестве основного фонда РСФСР, прошедшего инвентаризацию
	Основной фонд (всего)	Прошло инвентаризацию	Доля в % основного фонда, прошедшего инвентаризацию в общей цифре основного фонда	Основной фонд (всего)	Прошло инвентаризацию	Доля в % основного фонда, прошедшего инвентаризацию, в общей цифре основного фонда	
1970	15668	5831 [1]	37	13097	4513 [2]	34	77
1975 [3]	17803	5337	29	14220	4338	30	81
1980 [4]	21893	5875	26	17787	4954	27	84
1985 [5]	24859	7368	29	20756	5557	26	75

* До 1970 г. в отчете музеев по форме 8-НК графа не предусматривалась.

[1] Сводный Статотчет министерства о работе музеев местного и республиканского подчинения системы Министерства культуры РСФСР за 1970 г.— ЦА МК РСФСР, ПФУ, 1970, л. 2.

[2] Там же.

[3–5] За 1975—1985 гг. расчет выполнен на основе машинного анализа отчетов музеев по форме 8-НК, проведенного на ЭВМ в ГИВЦ МК РСФСР.

В. Ю. Дукельский

Музей и культурно-историческая среда

В течение многих десятилетий развитие музейной деятельности мыслилось как совершенствование ее раз и навсегда сложившихся видов и форм. Коренные устои музея казались незыблемыми, в них виделась гарантия сохранения музейной специфики. Лозунги «новой музеологии», призывавшей музеи «активнее участвовать в жизни общества и полнее интегрироваться в окружающую среду», повисали в воздухе, и лишь организация экомузеев в ряде зарубежных стран подтверждала возможность перевода общих деклараций в практическую плоскость[1]. В музейных кругах нашей страны интерес к новой музеологии пробудился с некоторым опозданием, поскольку сами идеи зародившегося движения с позиций советского музееведения не содержали принципиальной новизны. Действительно, советские музеи никогда не стояли в стороне от решения социально-политических задач и всегда стремились к активному участию в жизни общества. Развитие сети общественных музеев само по себе говорило о массовом участии населения в их работе. Наконец, краеведение и краеведческие музеи, возникшие уже в первые годы Советской власти, были предельно близки, если не по форме, то по содержанию своей деятельности, к возникшим экомузеям и музеям общин. Вот почему многие явления, родственные по духу новой музеологии, зарождались в советском музейном деле конвергентно и имели иные истоки. Именно существенные сдвиги, происходящие в последние годы в музейной практике и выражающиеся в

[1] *Мейран П.* Новая музеология. Museum.— 1985.— № 148.— С. 20—21.

В. Ю. ДУКЕЛЬСКИЙ — ст. научный сотрудник отдела музееведения НИИ культуры. Автор книги (в соавт.): По городам и весям «Золотого Кольца».— М., 1983; статей: Специфика изменений в предметном мире культуры//Факторы и механизмы динамики культуры.— М., 1984/ИФ АН СССР; Музеи центра РСФСР как явление культуры//Музейное дело в СССР. Музейная сеть и проблемы ее совершенствования на современном этапе.— Сб. науч. тр./ЦМР.— М., 1985, и др.

качественном видоизменении экспозиционной работы и расширении всей сферы музейной деятельности, подталкивают советское музееведение к теоретическому осмыслению происходящих перемен.

В основе современного понимания музея лежит, на наш взгляд, новое видение социального и культурного контекста его функционирования. Процесс накопления нового качества начался довольно давно, а точнее с того момента, когда музей вышел за пределы музейного здания. Уже сам по себе этот факт означал начало перемен в традиционной структуре музейной работы. Обрастая филиалами, самостоятельными экспозициями, памятниками архитектуры, становившимися объектами показа, музей из обычного просветительного учреждения превращался в особую систему производства культурных ценностей. Это был выход музея в окружающую среду, начало ее освоения. Направление связей изменилось, и музей уже не столько извлекал предметы музейного значения из среды, сколько окультуривал ее, придавал ей историческое и эстетическое звучание. Так было положено начало новому неколлекционному освоению внешнего пространства, пространства культуры. Отчасти неожиданно для самого себя музей оказался тесно задействованным в сложных процессах социально-культурного развития и сблизился с областями искусства, занятыми формированием среды.

Горизонты музейного дела расширились, но новое положение ко многому и обязывает. Прежде всего возникает потребность определить роль музея в освоении культурного наследия, воссоздании культурно-исторической среды и, наконец, в решении проблем культурного районирования. Рассмотрим эти вопросы последовательно.

Определение понятия «культурное наследие» на общем онтологическом уровне, несмотря на сложность самого явления, не вызывает особых затруднений. В этом плане вполне удовлетворительным представляется определение, предложенное Э. А. Баллером, понимавшим под культурным наследием «совокупность доставшихся человечеству от прошлых эпох культурных ценностей, критически осваиваемых, развиваемых и используемых в контексте конкретно-исторических задач современности, в соответствии с объективными критериями общественного прогресса»[1]. В то же время подобная трактовка является чрезмерно общей, и потому, не вдаваясь в споры о содержании понятия «культурное наследие», хотелось бы подчерк-

[1] *Баллер Э. А.* Социальный вопрос и культурное наследие.— М., 1987.— С. 56.

нуть один аспект, важный для решаемых нами задач. Культурное наследие не может отождествляться с живыми традициями, поскольку сохранение непосредственной преемственности снимает саму проблему наследования. Там, где воспроизводство культуры осуществляется в традиционных формах, нет качественной разницы между прошлой и современной культурой, а следовательно, нет и проблемы культурного наследия. Формирование его всегда предполагает некую отстраненность, разрыв в традиции, отношение к реалиям предшествующей культуры как к чему-то данному извне, не существующему в современной практике. Историческая дистанция делает возможным сознательное обращение к ценностям прошлого, будь то в форме ренессанса целых пластов древней культуры или использования ее отдельных стилевых характеристик. Во всех случаях речь идет об овладении культурным потенциалом прошлых эпох, незадействованным в современных культурных процессах. Если к тому же учесть, что культурное наследие сохраняется по преимуществу в виде предметных результатов, а не способов деятельности, то на первый план в отношениях общества и наследия выступает проблема выработки специальных механизмов трансляции и воспроизведения ценностей предшествующих этапов культурного развития. Средства, приемы и методы освоения культурного наследия формируются в различных областях гуманитарного знания и одной из институционализированных форм, обеспечивающих комплексное воспроизведение ценностей ушедших культур, является музей. В современных условиях он оказывается универсальным средством реализации культурного наследия, основным каналом его включения в современную культуру [1].

Аккумулируя всю накопленную обществом информацию о культурном наследии, музей организует ее определенным образом, опираясь на свою предметно-источниковую базу. Расширение представлений о ней в сочетании с накоплением форм использования реалий природной и предметно-вещной среды и составляет магистральное направление эволюции музейной деятельности. Чтобы понять, что представляет собой в этой связи объект этой деятельности, обратимся к понятию «культурно-историческая среда», приобретающему все большее значение в современной музейной практике. Разработка этого вопроса должна приблизить нас и к выявлению структуры предметной части культурного наследия.

[1] *Дукельский В. Ю.* Памятники истории и культуры в системе музейной деятельности//Теория, методология, практика — М., 1986.— С. 107.—(Сб. науч. тр./НИИ культуры).

Изучение культурно-исторической среды занимает особое место в системе деятельности по освоению и использованию культурного наследия. Работа в этом направлении приводит к соприкосновению музееведения с теорией и историей культуры, географией, искусствоведением, не говоря уже об археологии, этнографии и других дисциплинах исторического цикла. Краеведческие, музееведческие и памятниковедческие исследования поднимаются от отдельных видов объектов или коллекций до изучения целостных совокупностей исторически взаимосвязанных памятников. Их отношения между собой не просты, поскольку в данном случае мы имеем дело не со слепком отношений, взятых на едином историческом срезе, а с функционированием разновременных памятников в рамках качественно нового образования, часто приуроченного к определенной территории.

Под культурной средой, существующей в границах того или иного региона, обычно понимают определенный образовательный уровень, характер и степень развития сети культурных учреждений, соотношение различных, в том числе интернациональных и национальных черт в быту и образе жизни населения и т. д.[1]. Такое понимание вполне оправдано в рамках социологического или этносоциологического подхода, трактующего культурную среду как составную часть среды социальной. Однако культурная среда не сводима к социальному срезу действительности и охватывает элементы предметно-пространственной организации окружающего мира и даже природную среду в ее взаимодействии с человеком. Именно такое понимание развивается в исследованиях исторического характера. В этом толковании культурная среда сближается с родственными понятиями, такими, как архитектурная среда, художественная среда, эстетическая среда и т. п. При решении музееведческих проблем нас, естественно, интересуют оба среза: и социологический, и культурологический.

Понятие «культурная среда» характеризует особенности функционирования культуры в меняющейся исторической обстановке и устойчивом в своих основных элементах природном окружении. С точки зрения общественной практики культурная среда представляет собой совокупность условий реализации культуры определенного исторического периода. Их влияние ощущается даже при отсутствии генетической преемственности культур и их носителей. Тем самым культурная среда форми-

[1] Социальное и национальное: Опыт этносоциологических исследований по материалам Татарской АССР.— М., 1973.— С. 313—314.

рует контекст различных форм человеческой деятельности и регламентирует их направленность.

Культурная среда включает, с одной стороны, предметную среду, определенным образом организованные предметные результаты человеческой деятельности, с другой — формы отношения людей к природному окружению и реалиям культуры. Таким образом, культурная среда существует одновременно как бы в двух планах: реализованных и потенциальных возможностей. Степень их соответствия друг другу определяет и характер, и уровень развития культуры. Освоение прошлой, наследуемой культурной среды и приспособление ее к новым общественным потребностям выступает в этой связи как одно из важнейших направлений культурных процессов.

Культурная среда начинает восприниматься отстраненно, как особая субстанция, лишь по мере нарастания инноваций, до этого она — просто среда деятельности. При этом не исключено возникновение достаточно острых противоречий, вплоть до полного отрицания унаследованной среды. Но коль скоро конфликт оказывается преодоленным, отношение к культурной среде прошлого приобретает аксиологическую окраску. Ее ценностный потенциал проявляется особенно рельефно за счет снятия непосредственной утилитарности. Из условия практической деятельности культурная среда превращается в новый, дополнительный источник развития.

Отношение к унаследованной культурной среде существенным образом варьируется в различные эпохи. Резкие изменения культурно-исторической ситуации стимулируют быстрый отход от традиционности. Стабилизация исторической обстановки и сохранение прежнего природного окружения, напротив, ведут к глубокой проработке культурной среды, максимальной реализации ее скрытых возможностей. Если на ранних этапах человеческой истории характер формирования среды определялся исключительно особенностями местной культурной практики, то в более поздние эпохи заметно возрастает роль внешних связей, и культурная среда той или иной территории оказывается своеобразным преломлением общекультурных норм и ценностей. Таким образом, в определенном смысле можно говорить о саморазвитии и самостоятельной истории культурной среды. Общей тенденцией ее динамики является достижение соответствия между средой и потребностями общества при сохранении той части культурной среды прошлого, которая обеспечивает дальнейшее развитие и вместе с тем препятствует распаду общества как социального, этнического, культурного и хозяйственно-производственного единства. Другими словами, основная функция культурной среды состоит в удержании не-

преходящих ценностей предшествующих этапов развития. Вот почему ее правильнее называть культурно-исторической средой, подчеркивая тем самым многослойный, диахронный характер дошедшей до нас среды прошлых эпох.

При этом культурно-историческая среда во многом фрагментарна, не системна, но определенным образом организована в пространстве. Она складывается в микро- и макроструктуры, где одни компоненты могут отчасти компенсировать утрату других. Возможно в ней и намеренное замещение прежних составляющих новыми, близкими по функции и смыслу, но более поздними по своему происхождению.

Несмотря на то, что «активность» среды может быть порой весьма значительна, реальное ее функционирование определяется организуемой на ее базе деятельностью. Сама культурно-историческая среда является отражением локальной культурной практики в ее историческом развитии. Вот почему культурно-историческая среда современной эпохи должна рассматриваться в единстве со средствами ее освоения, к числу которых относятся и музеи.

Культурно-историческая среда, включающая все виды памятников различных эпох, в том числе природные объекты и культурный ландшафт, по сути своей не только диахронна, но и конфликтна. При этом устойчивость ей придает не традиция в этнографическом понимании, а традиция определенной структуры культурных связей, традиция региональная, опирающаяся на наследование культурной практики и условий деятельности. В этом проявляется важнейшая особенность культурно-исторической среды — ее территориальная приуроченность, приспособленность к местному использованию, ее «земский» в конечном счете характер. Различные памятники, входящие в состав культурно-исторической среды, связаны между собой единством территории и на ее базе формируются в автономные надвременные образования. Каждый из таких микрорегионов представляет собой самостоятельный мир, в котором внутренние связи преобладают над внешними и цикл «превращения веществ» относительно замкнут. Микрорегион с точки зрения исторической — явление уникальное, рождающееся на стыке природной и культурной среды. Результатом их взаимопроникновения и становится качественно новая природно-культурная реальность. В ней каждый конкретный памятник определяется через микрорегиональный культурно-исторический контекст и территориальная принадлежность его приобретает не меньшее значение, чем принадлежность культурная или историческая.

Выделяемые на основе изучения культурно-исторической среды микрорегионы неправильно было бы считать явлением универсальным, повсеместно распространенным. Будучи нанесенными на карту, они не сольются в сплошной массив, поскольку являются своеобразными сгустками культурно-исторической среды и соответствуют районам наибольшей концентрации памятников. Различаясь по степени выраженности культурной специфики, микрорегионы складываются лишь в местах наиболее интенсивных культурных взаимодействий, причем взаимодействий исторически устойчивых. Такие образования формируются в течение многих веков и сохраняются даже при полной смене населения.

Микрорегионы являются наиболее мелким и в то же время наиболее интересным звеном в структуре культурно-исторической среды. На более высоких ступенях иерархической лестницы могут быть выделены культурные регионы, например, Верхнее Приднепровье, Подмосковье, Рязанский край и, наконец, крупные территориальные образования (зоны), включающие несколько регионов — Центр РСФСР, Север, Урал, Прибалтика и т. п. Однако высшие таксономические единицы в этой структуре уже фактически отрываются от конкретной культурно-исторической среды и воспроизводят границы тех или иных исторических процессов.

Выявление структурных образований в составе культурно-исторической среды позволяет затронуть и проблему районирования в сфере культуры. При разработке ее закономерно пересекаются вопросы географического (природного и экономического), этнографического и исторического районирования. Вместе с тем это самостоятельная область исследования. Культурные регионы не совпадают полностью ни с аналогичными структурами, выделяемыми в соответствующих научных дисциплинах, ни с современным административно-территориальным делением. Они очерчивают в первую очередь границы прошлых и современных культурных образований. Между тем ареалы распространения тех или иных явлений культуры достаточно подвижны и обретают относительную четкость лишь при обращении к культурно-исторической среде, рассматриваемой в ее влиянии на современные процессы формирования региональной специфики. Таким образом, районирование в культуре, очевидно, должно опираться на реалии особого порядка — культурно-историческую среду, рассматриваемую во взаимодействии с природной средой, образом жизни и культурной практикой современного населения. Фактически в предлагаемом подходе должны соединиться два направления, существующие сегодня в культурном районировании: историче-

ское (ретроспективное) и социально-географическое, опирающееся на современное административно-территориальное деление, структуру расселения, размещение производства и т. д. Сближение этих подходов создает основу для продуктивного районирования культуры, отражающего взаимодействие культурно-исторической среды и современной социокультурной практики. Это путь к моделированию относительно автономных в культурном отношении образований, выявляющих региональную специфику и противостоящих процессам универсализации и нивелирования различий в культуре.

Под таким идеальным культурным регионом мы подразумеваем территориальное единство, в котором сочетание специфических черт культурной практики возникает как закономерный итог предшествующего развития. Абсолютная культурная однородность при этом не является обязательной, но принципиальная структура культуровоспроизводящих процессов должна быть достаточно устойчивой, чтобы обеспечить возможность культурного возрождения региона даже в условиях утраты многих специфических особенностей. Источником их воспроизведения становятся культурно-историческая среда и организуемая вокруг нее деятельность — одна из форм региональной социокультурной практики. Выявление общих закономерностей локального развития культуры в конечном счете призвано способствовать правильной ориентации местной культурной политики.

Культурный регион, складывающийся при взаимодействии природной и культурно-исторической среды с современной социокультурной практикой, и является основным объектом региональной музейной деятельности. Тем самым музей оказывается связанным с двумя системами культурной практики — прошлой и настоящей,— а следовательно, перед ним встает задача их соединения. Чтобы решить ее, музей должен аккумулировать сохранную в среде культурную специфику и начать возвращать ее региону. Прежние методы извлечения предметов музейного значения из среды бытования или музеефикации отдельных памятников явно недостаточны. Очевидно, необходима непосредственная интеграция музея в культурно-историческую среду. Музейная деятельность, трактуемая широко как деятельность общества по отношению к природному и культурному наследию, должна стать составной частью местных культурных процессов, а музейная сеть региона должна сформироваться в самостоятельный культурно-хозяйственный комплекс. В этом случае музей превратится в один из важнейших регионообразующих факторов, и структура музейной деятельности будет

совпадать с региональной предметно-пространственной структурой культурного наследия.

В реальности мы пока еще бесконечно далеки от подобной идиллии. В настоящее время местная культурно-историческая среда практически не задействована в региональных культурных процессах. Многие территории остаются по-прежнему лишь потребителями универсальной культуры, центральной по своему происхождению. Местные учреждения культуры только воспроизводят общие стереотипы, причем обычно в ухудшенном варианте. При таком положении вещей вполне оправдано все возрастающее внимание к культурно-исторической среде как основному, а порой и единственному источнику региональной специфики. Но среда эта в условиях почти повсеместной утраты традиций мертва вне общественной деятельности по освоению культурного наследия. Центрами ее могут стать музеи и другие нетрадиционные институты культурной трансляции.

Словом, именно музей становится средством организации социокультурных процессов в границах определенной территории. Он создает ту деятельную основу, на которой возобновляется функционирование региона как единого культурного организма. Но это уже не прежний музей, не музей в обычном понимании этого слова. И дело тут не только в отходе от привычных павильонно-экспозиционных форм показа. Впервые учреждение культуры включается в систему производственно-хозяйственной деятельности, отчасти подчиняет ее своим задачам, пытается играть основную, определяющую роль в местной жизни, хотя бы в масштабах микрорегиона. Нет ли здесь признаков размывания музейной специфики? В определенной мере — да, есть. Но складывание вокруг музея особой сферы освоенной региональной среды — своеобразного «музея без музея» — есть сохранение сути при существенном видоизменении форм и средств работы. Это интеграция музея в систему культурного наследия и в то же время подведение музейных основ под культурную среду. Музей становится более открытым, способным принять в свою систему все, вплоть до современного действующего предприятия. Перестраиваются отношения музея и общества, на смену пассивному отражению действительности приходит активное воздействие на нее. Оно предполагает объединение творческих сил региона, интеграцию деятельности представителей всех профессий, характеризующих культурную жизнь края, концептуальное осмысление исторически сложившихся особенностей культурного наследия края. Для возрождения культурно-исторической среды музей использует целый спектр различных методов от консервации до непосредственно-

го внедрения в современную практику реконструированных элементов среды.

В высказанных положениях есть определенное сходство с концепцией экомузея. В его основе тоже лежит наследие, «становящееся ареной диалектических взаимодействий между требованием преемственности и отказом от нее, между... стремлением обрести корни и необходимостью жить и преобразовывать жизнь даже ценой их разрушения»[1]. Однако в отличие от экомузея, небольшого общинного по сути дела образования, опирающегося на живую традицию, в нашем случае речь идет о построении целой системы, ориентированной на культурно-историческую среду. Соответственно, коренным образом меняются и акценты: «не охват конкретной территории», а выявление и организация ее, не связь с «данной общиной», а консолидация населения на базе культурной деятельности, и, наконец, не концентрация внимания на определенном «периоде времени», а использование диахронной структуры культурно-исторической среды[2].

Итак, на базе развития отношений со средой возможно рождение нового, живого, активно действующего музея, призванного сыграть заметную роль в культурном возрождении региона. В работе такого музея современная хозяйственная, бытовая и культурная (в узком смысле слова) деятельность должна быть соединена с результатами прошлой деятельности — культурным наследием. Речь таким образом идет о создании структуры культурной жизни региона на базе его культурно-исторической среды, о переходе от музеев павильонного и ансамблевого типа к средовому музею или музею в среде. Его слагаемыми являются отдельные памятники природы и культуры, ансамбли памятников, заповедники, парки, охранные зоны, традиционные и нетрадиционные занятия населения и т. д. Они консолидируются в микрорегиональных музейных комплексах, образуя своеобразные узлы культурной среды. Тем самым музей отдаляется от системы культурно-просветительных учреждений и становится частью культурно-исторической среды, формой ее функционирования в современном мире.

[1] *Карьен М.* О природе феномена. Museum.— 1985.— № 148.— С. 18.

[2] *Беллэг-Скальбер М.* Участие населения в работе экомузея.— Museum.— 1985.— № 148.— С. 17.

Раздел II

Исторические тенденции и современная практика культурной коммуникации в музейной среде

Г. М. Луговая

Взаимодействие музеев и краеведческих обществ Татарии в деле комплексного изучения края (1917—1937 гг.)

Буквально с первых своих шагов музейное строительство в советской стране шло рука об руку с развитием краеведческого движения. Многие музеи уже на этапе становления выступали как центры организации краеведческой работы. Вот почему важнейшие характеристики как краеведения, так и музейного дела могут быть выявлены лишь на основе изучения истории взаимоотношений музеев и краеведческих организаций. Общие закономерности и региональные особенности этих контактов в Татарии и стали предметом исследования в рамках настоящей статьи. Основными задачами были: изучение факторов, влиявших на развитие краеведения; выявление форм взаимодействия музеев с краеведческими организациями; определение характера использования результатов этого взаимодействия в деятельности музеев республики.

Проблемы краеведения неоднократно привлекали внимание исследователей. Однако вопрос взаимодействия музеев и краеведческих организаций пока изучен недостаточно. Поскольку

Г. М. ЛУГОВАЯ — аспирант отдела музееведения НИИ культуры.

этот вопрос был особенно актуален в условиях зарождения и развития краеведческого движения в связи с формированием сети краеведческих музеев и выяснением места музея в структуре краеведения, то наибольшее число публикаций по теме приходится на 1920—1930-е гг.[1]. Большой фактический материал содержится в изданиях краеведческих и научных обществ республики, Дома татарской культуры и Государственного объединенного музея ТАССР[2]. Монографических исследований по теме нет. Тем не менее в отдельных исследованиях по истории краеведения и музейного строительства[3] дана объективная оценка роли краеведческих организаций в формировании структуры, направлений деятельности краеведческих музеев, а также их сети.

Тема предлагаемой статьи требует раскрытия понятий «краеведение», «краеведческая организация», «краеведческое общество». Дискуссия о том, что представляет собой краеведение, тянулась долгие годы. К началу 1930-х гг. существовало уже множество его определений[4]. Исследователи считали, что краеведение — явление многозначное и может считаться наукой, методом научного исследования и общественным движением[5]. В начале 1930-х гг. краеведческая секция Комакадемии при-

[1] *Мишура К. Э.* К вопросу о краеведческих музеях и обществах//Советский музей.— 1935.— № 6.— С. 35—37; *Феноменов М. О.* О предпосылках единого плана исследовательской работы краеведных организаций и учреждений//Советское краеведение.— 1933.— № 8.— С. 1—9; *Черемухина Н.* Музей и краеведные организации//Советское краеведение.— 1932.— № 11.— С. 41—46, и др.

[2] Казанский музейный вестник.— 1920.— №№ 1—8; 1921.— №№ 1—6; 1922.— №№ 1—2; 1924 — № 1; Казанский губернский музей за 25 лет и его очередные задачи.— Казань, 1923.— С. 138; Вестник НОТ.— Казань, 1925—1930.— №№ 1—10; Труды Дома татарской культуры.— Казань.— 1930.— Тт. 1—3; *Арбатов С. Я.* IV Всероссийская конференция по краеведению и новые задачи Общества изучения Татарстана.— Казань, 1930.— 10 с.; *Тагиров Р. Ш.* Экспедиционная деятельность Общества изучения Татарстана и его ближайшие задачи.— Казань, 1930.— 44 с., и др.

[3] *Ионова О. В.* Из истории строительства краеведческих музеев РСФСР.— М., 1961.— Вып. 2.— С. 80—140.—(Сб. науч. тр./НИИ культуры); *Равикович Д. А.* Организация музейного дела в годы восстановления народного хозяйства (1921—1925)//Очерки истории музейного дела в СССР.— М., 1968.— Вып. 6.— С. 97—145; *Разгон А. М.* Пути советского краеведения//История СССР.— 1967.— № 4.— С. 190—201; Его же. Краеведческие музеи за 50 лет//Там же.— № 6.— С. 189—205; *Синицина К. Р.* Историческое краеведение.— Казань, 1983.— 125 с.; *Ушаков А. В.* Краеведческая работа музеев (1917—1940)//Музейное дело в СССР.— М., 1974.— Вып. 7.— С. 164—178; Его же. Краеведение на службу советской исторической науке/Труды НИИ культуры.— М., 1961.— Вып. 2.— С. 3—32.

[4] Советское краеведение.— 1932.— №№ 11—12.

[5] См.: *Пинкевич А. П.* Предмет советского краеведения//Советское краеведение.— 1930.— №№ 1—2.

няла определение краеведения как одной из форм активного участия масс в социалистическом строительстве путем всестороннего научного изучения конкретного района в целях помощи государственным и планирующим организациям[1]. Современные исследователи А. М. Разгон и А. В. Ушаков[2] придерживаются определения краеведения как общественного движения. В данной статье термин используется в следующем понимании: краеведение — это форма общественного движения, основой которого является творческая активность трудящихся, представителей научной общественности по комплексному изучению социально-политических, экономических вопросов развития определенной административно-территориальной единицы, определяемой многозначным понятием «край, как часть целого» (город, село, район и т. д.). Под краеведческими организациями следует понимать общественные организации, какими, например, являются краеведческие общества — добровольные объединения общественности с целью изучения края. Добровольность, внутренняя склонность и интерес к изучению края, понимание социальной значимости преобразующей роли краеведческой деятельности в экономическом и культурном развитии — таковы критерии краеведческой работы как формы свободной творческой деятельности. С этих позиций мы подходим к анализу организационных форм краеведения.

Рассмотрим основные факторы развития краеведения.

Ярким проявлением демократизации советского общества стало возникновение в 1920-е гг. массовых добровольных обществ: «Долой неграмотность», «Всероссийского общества культурной смычки», друзей, радио, кино и других. Они были массовыми и по составу, и по функциональному адресату своей деятельности, поскольку ориентировались на проведение культурно-просветительной работы среди населения. К числу подобных организаций относятся и краеведческие общества, являвшиеся средством приобщения трудящихся к познанию своей земли, ее преобразованию, овладению культурным наследием края.

Особую роль они играли в национальных районах, где решения вопроса о создании государственности в рамках РСФСР и СССР требовало изучения особенностей экономического, исторического, культурного развития наций и народностей. Краеведение являлось одним из путей решения вопросов национального строительства силами самих трудящихся национальных районов.

[1] См.: *Пинкевич А. П.* Предмет советского краеведения//Советское краеведение.— 1932.— №№3—4.

[2] *Разгон А. М., Ушаков А. В.* Указ. соч.

Обратимся к конкретно-историческому анализу развития краеведческого движения Татарии в первые годы Советской власти. Традиции в изучении края в Татарии существовали еще до социалистической революции. Казань была одним из крупнейших культурных и научных центров Российской империи. Широкой популярностью пользовался Казанский университет, Ветеринарный институт. В Казани сложилась сильная и известная школа востоковедов, математиков, химиков. В изучении края предпочтение отдавалось вопросам истории, археологии, этнографии, литературы и языка татар и других народов Волго—Камья [1]. После установления Советской власти в Казани продолжали свою деятельность научные общества при университете, среди которых ведущими были Общество Археологии, Истории и Этнографии (ОАИЭ), музей при нем, Музей отечествоведения Казанского университета, Казанский городской музей.

Политика Советского государства в области охраны культурных ценностей проводилась через новые специальные учреждения. В 1918 г. в Казани был создан губернский подотдел по делам музеев, охраны памятников искусства и старины [2]. В создании подотдела приняли участие сотрудники губернского [3] музея и представители научной общественности: профессор-этнограф Б. Ф. Адлер, секретарь ОАИЭ К. В. Харлампович, заведующий кафедрой истории искусств Казанского университета А. М. Миронов, искусствовед В. П. Соколов. В задачи работы подотдела входила регистрация предметов искусства и старины в городе и уездах. В условиях начала гражданской войны Казанский городской музей практически бездействовал, что объяснялось отсутствием средств, компетентных сотрудников, а также особенностью положения музея, не принадлежащего ни к одному органу губернии [4]. За весь 1918 г. в фонд музея поступил один предмет [5].

С восстановлением органов Советской власти по предложению Президиума губернского Совета 15 ноября 1919 г. музей был передан в ведение отдела народного образования Наркомп-

---

[1] См.: Казанский университет, 1804—1979: Очерки истории.— Казань, 1979.— 304 с.; Культурная революция в Татарии (1917—1937)— Казань, 1986.— 304 с.

[2] *Худяков М.* История Казанского губернского музея//Казанский губернский музей за 25 лет и его очередные задачи.— Казань, 1923.— С. 24.

[3] К моменту создания губподотдела по делам музеев, охраны памятников искусства и старины городской музей был переименован в губернский.

[4] *Адлер Б. Ф.* Казанский губернский музей в 1920 году и его очередные задачи.— Там же.— С. 28.

[5] *Худяков М.* Указ. соч.— С. 23.

проса Татарии[1]. Затем по поручению Всероссийской коллегии по делам музеев и охраны памятников Б. Ф. Адлер провел реорганизацию музея при активном участии научной общественности города. В ходе реорганизации в штат музея вошли специалисты в области профильных дисциплин, которые возглавили отделы музея: этнографический — М. Е. Евсеев, художественный — П. М. Дульский, естественноисторический — Д. В. Пальчиков, сельскохозяйственный — А. А. Дружинин. В ходе реорганизации помимо существовавших ранее исторического, художественного, этнографического отделов были созданы новые: промышленный и сельскохозяйственный. Эти факты знаменовали собой не только активизацию деятельности музея, но и усиление его краеведческой ориентации.

Главным направлением деятельности музея в 1919 г. являлась собирательская работа. Формирование музейного собрания проходило разными путями и, в частности, через национализацию частных собраний. В результате национализации в музей поступили предметы из поместий Демидова и Блинова, бывшего имения И. П. Лихачева, княгини Голицыной, частных собраний Кекина, Молоствова, Толстых и других.

Музей обратился в ОАИЭ с просьбой помочь в приобретении материалов для экспонирования[2]. Первым преподнес в дар музею картину профессор В. С. Груздев[3]. Впоследствии музей приобрел коллекции Н. Ф. Катанова, М. Е. Евсевьева[4], Н. Ф. Высоцкого[5]. Всего за 1919 г. в музей поступило 30 000 предметов[6]. По-видимому, сотрудники музея проводили серьезную собирательскую работу, однако нельзя не учитывать, что определенная часть собранных материалов поступала в музей по инициативе жителей города.

Результативным для формирования музейного собрания оказалось сотрудничество музея с членами ОАИЭ при создании музея народов Востока. Однако самостоятельный музей народов Востока существовал только год. Практика показала нецелесообразность существования двух музеев, часть фондов которых была однотипной, и собрание музея народов Востока вошло в фонд Казанского музея.

Таким образом, в период с 1917 по 1921 г. в Татарии началась работа по комплектованию краеведческих коллекций. Она

---

[1] *Худяков М.* Указ. соч.— С. 23.
[2] *Адлер Б. Ф.* Указ. соч.— С. 30.
[3] *Худяков М.* Указ. соч.— С. 25.
[4] Там же.— С. 26.
[5] Казанский музейный вестник.— 1924.— № 1.— С. 123.
[6] *Адлер Б. Ф.* Указ. соч.— С. 28.

осуществлялась через национализацию частных собраний, поступления из государственного фонда (от отдела по делам музеев и охраны памятников искусства и старины), а также благодаря привлечению общественности к деятельности музея. Активная деятельность населения в области охраны культурных ценностей, способствовавшая созданию ряда местных музеев, поощрялась и поддерживалась государством [1]. При этом в деятельности, например, Казанского музея наблюдались общие черты «болезни роста»: четкой профилизации музея не было, комплектование велось от случая к случаю и не опиралось на научные принципы, музейное собрание не было объединено общей идеей, его основу составлял художественный и археологический фонд. Взаимодействие музея с представителями науки и общественности во многом еще носило стихийный характер.

Начало организационному оформлению краеведения и поиску путей профилирования краеведческих музеев в РСФСР положило проведение в 1921 г. Всероссийской конференции обществ по изучению местного края. На конференции был избран центр координации краеведческой работы — Центральное бюро краеведения Академии наук (ЦБК). На II Всесоюзной конференции по краеведению в 1924 г. ЦБК вышло из ведения Академии наук и стало учреждением Главнауки Наркомпроса.

Отличительной чертой этого периода становится теоретическое осмысление краеведческого движения как процесса культурного строительства, выяснение сущности его организационных форм и их места в общей структуре краеведения. Эта структура, охватывавшая помимо общественных организаций государственные учреждения, проводившие социально-экономическую политику на местах, включала:

— научные государственные учреждения (исследовательские организации, учебные заведения: вузы, техникумы, школы);

— ведомственные учреждения и хозяйственные организации (кооперация, секции госплана, статбюро);

— организации, созданные в процессе развития краеведческого движения (специализированные краеведческие организации, руководящие краеведческим движением — бюро краеведения всех уровней);

— общества, объединения;

— музеи комплексного профиля;

[1] Так возникли местные музеи в Мензелинске (1919 г.), Бугульме (1919 г.), Тетюшах (1920 г.), Чистополе (1921 г.). См.: *Синицина К. Р.* Роль научных и краеведческих обществ в музейном строительстве в Татарии// Из истории Татарии.— Казань, 1966.— Вып. 2.— С. 103—118.

— архивы, библиотеки[1].

Структура краеведения формировалась, изменялась по мере развития самого краеведческого движения. Возникает вопрос: почему так долго велись научные споры о природе краеведческого движения на страницах периодических краеведческих изданий? Почему в период наивысшего подъема краеведческого движения (1927—1930 гг.) в сеть его организации входили и государственные плановые учреждения? Подобное положение объясняется, по нашему мнению, целым рядом причин.

Прежде всего следует учитывать, что широкое участие народа в краеведческом движении после Октябрьской революции было явлением качественно новым. Для его осмысления и правильной оценки необходимо время. Кроме того, деятельность государственных организаций по изучению экономики и культуры края, являвшаяся частью выполнения единого народнохозяйственного плана страны, оказывала существенную поддержку краеведческому движению и могла восприниматься как краеведческая деятельность на этапе его становления и первоначального развития. Постепенно в краеведческом движении ведущее место заняли добровольные общественные организации, объединявшие в 1930 г. примерно 60—70 тыс. человек (без учета школьного, студенческого краеведения, а также краеведения национальных областей и республик)[2]. Всего в РСФСР в 1930 г. действовало 2270 краеведческих организаций, из них 1800 составляли общества, музеи и кружки[3]. Развитие краеведения определило появление сети краеведческих музеев. Они хранили, изучали и демонстрировали предметы, собранные в процессе краеведческой деятельности. В этот период музеи по отношению к краеведческим обществам выступали как смежные организации — своеобразные научные лаборатории краеведческого движения. В этом состоит важная особенность данного этапа взаимодействия музеев и краеведческих организаций.

Вопрос о связях музеев и краеведческих организаций обсуждался на всех краеведческих конференциях союзного и республиканского значения, а также на некоторых местных му-

[1] Краеведные учреждения СССР.— Л., 1925.— 136 с.; Краеведные учреждения СССР.— Изд. 2-е.— Л., 1927.— 205 с.; Краеведная работа в РСФСР: Краткие обзоры по областям (краям) и АССР.— М., 1930.— 123 с.

[2] Краеведная работа в РСФСР: Краткие обзоры по областям (краям) и АССР.— М., 1930.— С. 7.

[3] Там же.

зейных и краеведческих конференциях и съездах[1]. Значение развития отношений с музеями особо подчеркивала III Всероссийская конференция по краеведению 1927 г., определившая следующие направления сотрудничества: организацию выставок при музеях, пропаганду результатов краеведческих исследований, экскурсионную работу[2]. Резолюция конференции основывалась на практическом анализе отношений музеев и краеведческих организаций в период подъема краеведческого движения, что позволяет судить о приоритете данных направлений в исследуемый период и ведущей роли научно-пропагандистской деятельности в рамках осуществляемого сотрудничества. Такая ориентация отвечала основному требованию, предъявлявшемуся в те годы к развитию культурной сферы,— повышению образовательного и культурного уровня народа.

После образования 27 мая 1920 г. Татарской Советской Автономной социалистической республики развитие культуры продолжалось в новых условиях[3]. Проблема создания национальной по форме и социалистической по содержанию культуры обусловила проявление большого интереса к узловым вопросам истории Татарии, татарской литературы и языка, искусства. В связи с этим основным направлением краеведческого движения в республике стало изучение национального быта, прикладного искусства, архитектуры и фольклора. Эта тенденция определила в общих чертах деятельность всех краеведческих организаций республики.

В 1920-е гг., согласно отчетам ЦБК, краеведческая работа в Татарии группировалась и проводилась совместными усилиями Центрального музея и научных обществ[4]. В 1922 г. Главнаука включила Центральный музей ТАССР в сеть общегосударственных провинциальных музеев, что свидетельствовало о значимости Казанского музейного собрания[5]. В этот период Центральный музей развивает тесные связи с научными обществами «с целью передачи фондов этих организаций в му-

[1] *Богданов В. В.* Научные общества и музеи в их взаимоотношениях// Дневник II Всесоюзной конференции по краеведению.— М., 1924.— С. 1—3; *Вилькин Н.* Отношения между музеями и учеными обществами. Казанский музейный съезд//Краеведение.— 1927.— Т. 3.— № 3.— С. 391—396; *Григоров С. П.* Музей и краеведение //Бюллетень III Всерос. конф. по краеведению.— М., 1927.— №№ 1—6.— С. 106—108.

[2] Бюллетень III Всероссийской конф. по краеведению.— М., 1927.— №№ 1—6.— С. 35—39.

[3] См.: Культурная революция в Татарии (1917—1937 гг.)— Казань, 1986.— С. 304.

[4] Известия ЦБК.— 1925.— № 2.— С. 16. После образования ТАССР Казанский музей был переименован в Центральный музей ТАССР.

[5] Бюллетень Главнауки.— М., 1922.— №№ 3—4.— С. 32.

зей», а также привлечения общественности к исследовательской и пропагандистской деятельности музея [1].

Дальнейшее развитие краеведческого движения в республике было связано с созданием краеведческих обществ, одним из которых было Научное общество Татароведения (НОТ), образованное на базе Общества Востоковедения, созданного при Восточной академии в 1922 г. Вскоре академия была закрыта и научное общество было создано при Академическом центре Татарнаркомпроса. Первое заседание НОТ состоялось 30 мая 1923 г.[2]. Согласно уставу, основной целью общества было объединение лиц, работающих в области всестороннего изучения татар [3]. В разные годы в состав его правления входили сотрудники музея, известные татарские ученые. Первые годы обществом руководил профессор Н. Н. Фирсов, видный историк Поволжья, заместителем председателя общества являлся Г. Ибрагимов — татарский ученый, писатель, общественный деятель. В составе НОТ работали 3 академика, 16 профессоров [4]. Среди почетных членов общества были академики В. В. Бартольд, Д. С. Самойлович, М. Н. Покровский. Понимая значимость взаимодействия с Центральным музеем, НОТ одним из требований своего устава определило, что «все научные материалы, собранные в ходе научно-исследовательской работы, поступают в Центральный музей ТАССР»[5].

Совместная работа Центрального музея и Общества велась по следующим направлениям: экспедиционная деятельность, пропаганда краеведческих исследований, выставочная деятельность.

С 1925 по 1929 г. Общество организовало семь экспедиций в кантоны Татарии, а также в Вятскую и Вотскую области с целью сбора материалов по истории, археологии и этнографии. Во всех экспедициях общества принимали участие сотрудники Центрального музея, а Н. И. Воробьев, директор музея, заменивший на этой должности Б. Ф. Адлера, неоднократно возглавлял экспедиции по поручению Общества. Сбор материалов в экспедициях проводился не только для Центрального, но и для других музеев республики. Например, летом 1926 г. во время этнографической экспедиции в Челнинский и Чистопольский кантоны был проведен сбор материалов

[1] *Адлер Б. Ф.* Указ. соч.— С. 30—31.
[2] Вестник НОТ.— 1925.— №№ 1—2.— С. 57—58.
[3] Там же.
[4] Там же.— 1930.— №№ 9—10.— С. 201—208.
[5] Там же.— 1925.— №№ 1—2.— С. 69—70.

для Чистопольского музея [1]. Экспедиционная деятельность была ведущим направлением сотрудничества, в результате развития которого собрание Центрального музея пополнилось ценными материалами по этнографии, прикладному искусству, археологии.

Для музея были важны любые контакты с общественностью, деятельность которой способствовала формированию музейного собрания. Например, исследования члена НОТ С. Вахидова по древней письменности сыграли решающую роль в организации отдела Восточных рукописей Центрального музея. В 1925 г. им были переданы в дар музею 210 древних рукописей на арабском языке, составивших основу фонда отдела [2].

Большое значение в деятельности НОТ придавалось пропаганде краеведческих исследований. Сотрудники музеев республики выступали на заседаниях Общества с сообщениями об экспедиционной деятельности и научными докладами [3]. Возобновилось изучение и публикация фондовых источников, до революции проводившиеся членами ОАИЭ [4]. Результатом совместной деятельности общества и музеев республики была также выставка, посвященная десятилетию Октябрьской революции.

Развитие отношений с НОТ ставило Центральный музей в исключительное положение — остальные музеи республики столь солидной поддержкой не пользовались. Вместе с тем подобное взаимодействие создавало необходимую основу для совершенствования деятельности музея, без которой силами штатных работников музей не смог бы в короткий период поднять работу на должный научный уровень. Слияние НОТ в конце 1929 г. с массовой общественной организацией — Обществом изучения Татарстана (ОИТ) означало для Центрального музея наступление периода постепенного свертывания углубленных научных исследований. Однако отрицательные последствия этих изменений сказались не сразу — некоторое время функции НОТ успешно выполняло ОИТ.

Последующее развитие краеведческого движения в республике связано с деятельностью Общества изучения Татарстана,

---

[1] Вестник НОТ.— 1926.— № 5.— С. 101—108.

[2] Там же.— 1925.— № 3.— С. 5—11.

[3] Там же.— 1930.— №№ 9—10.— С. 204—205.

[4] *Вахидов С.* Ярлык хана Сахиб-Гирея//Там же.— 1925.— №№ 1—2.— С. 29—37; *Смолин В. Ф.* К открытию списка сочинения Ибн-Фадлана//Там же.— С. 10—15; Его же. Новый тип декоративного топорика Казанского края//Там же.— 1926.— № 5.— С. 132—134; Его же. Клад восточных золотых предметов из болгарского города Джуке-Тау//Там же.— 1925.— № 3.— С. 16—28.

созданного в 1928 г.[1]. Помимо всестороннего комплексного изучения ТАССР, Общество должно было координировать работу всех научно-исследовательских организаций, проводящих краеведческие изыскания. 22 марта 1929 г. в ОИТ была создана музейная секция, целью которой являлось комплектование и научная обработка материалов, использование его в музеях республики для «ознакомления масс с... разрезами науки»[2]. В своей деятельности секция ставила важные задачи по формированию музейной сети республики, что отличало работу ОИТ от Научного Общества Татароведения. В задачи Общества входили: разработка теоретических вопросов музейного дела и музейного строительства на территории ТАССР, содействие этому строительству, развитие научно-просветительной деятельности музеев республики[3]. Анализ и учет деятельности музеев проводился через анкетирование, а также заслушивание отчетов о музейной работе на заседаниях Общества[4]. В перспективный план работы секции, составленный на пятилетие, входила задача подготовки музейных кадров республики и участия в подготовке и организации Всетатарской юбилейной выставки к 10-летию ТАССР[5]. Плодотворно работали и оказывали влияние на деятельность местных музеев отделения ОИТ в Свияжске, Тетюшах. В 1929 г. отделение Общества создало музей в Бугульме.

Вопросы музейного строительства были в ряду наиболее важных в деятельности Центрального совета ОИТ. II Пленум Центрального совета Общества обсуждал доклад Н. И. Воробьева «О музейном строительстве в Татреспублике». Пленум признал необходимым изменение структуры музеев (по краеведческому принципу), а также усиление собирательской работы на основе совместных экспедиций[6]. Только за 1929 г. Общество провело 32 экспедиции, из которых 12 комплексных, 6 природоведческих, 8 по изучению сельского хозяйства, 6 по культуре и быту[7]. Это означает ориентацию деятельности Общества на комплексное изучение направлений развития республики.

Центральный музей ТАССР являлся участником всех заседаний Общества и по вопросам музейного дела рассылал ме-

[1] В 1925 г. в республике была создана специализированная краеведческая организация — Татарское Бюро краеведения, которая была преобразована в ОИТ в 1928 г.

[2] ЦГА ТАССР, ф. р. 447, оп. 1, д. 25, л. 7.

[3] ЦГА ТАССР, ф. р. 447, оп. 1, д. 25, л. 2.

[4] Там же, лл. 3—5.

[5] Там же.

[6] Там же, ф. р. 447, оп. 1, д. 27, л. 49.

[7] *Тагиров Р. Ш.* Указ. соч.— С. 6.

тодические рекомендации[1]. В сеть организаций ОИТ были включены практически все местные музеи. В 1928 г. в Татарии действовало 27 краеведческих организаций, из них 7 музеев[2]. По отношению к музеям республики Общество являлось научно-координационным центром. ОИТ работало до марта 1930 г., когда был создан Татарский научно-исследовательский экономический институт, занимавшийся изучением края. Ликвидация ОИТ связана с проведением организационных реформ в области краеведения, которые оказали отрицательное влияние на последующий период развития его как общественного движения.

Таким образом, в период с 1921 по 1929 г. для развития краеведческого движения в целом было характерно:

— теоретическое осмысление движения, разработка понятийного аппарата краеведения;

— развитие отдельных направлений краеведения в русле решения задач государственного строительства;

— поиск новых организационных форм краеведческого движения, создание сети краеведческих музеев;

— развитие координации деятельности музеев и краеведческих организаций, выделение научно-пропагандистской деятельности как ведущего направления координации.

В Татарии развитие краеведения в указанный период было связано с созданием и деятельностью научных и краеведческих обществ. Музейная сеть республики сформировалась на основе развития краеведческого движения. Изучение истории, этнографии, культуры народов Поволжья являлось главным направлением развития краеведения. Ведущее место в сети музеев республики, осуществляющих координацию деятельности с краеведческими организациями, занимал Центральный музей. Основу взаимодействия составляло проведение научно-исследовательской работы: организация совместных экспедиций, изучение и публикация фондовых источников.

С начала 1930-х гг. наступает новый период в развитии краеведческого движения. Все, что касается деятельности общественных организаций в этот период, связано с изменениями в общественно-политической сфере государства.

Основной чертой развития краеведческого движения в 1930-е гг. стала его централизация. Первые ее попытки наблюдались еще в 1929 г., когда стал усиливаться контроль за деятельностью всех общественных организаций. Это мы видим и на материалах Татарии при объединении Научного общества

[1] ЦГА ТАССР, ф. р. 2021, оп. 1, д. 101, л. 185.
[2] ЦГА ТАССР, ф. р. 447, оп. 1, д. 2, л. 66—68.

Татароведения с Обществом изучения Татарстана, когда под сомнение был поставлен вопрос о необходимости деятельности научного общества в развитии краеведения республики [1].

В 1931 г. была проведена реорганизация структуры Наркомпроса. Были упразднены Академцентры, а с 1933 г. и музейные отделы, их функции передавались головным музеям [2]. В ТАССР руководство краеведческим движением было возложено на Центральный музей республики. IV Всероссийская конференция по краеведению в 1930 г. приняла решение о перестройке сети краеведческих организаций. Краеведческие общества упразднялись. В связи с этим в Татарии прекратили свою деятельность ОИТ и ОАИЭ. Это был решающий шаг на пути к свертыванию краеведческой и консервации музейной деятельности. Создавалась сеть краеведческих ячеек на предприятиях, в колхозах, учреждениях республики, однако, вследствие своей разобщенности, они не могли компенсировать прежнюю общественную среду музея, являвшуюся основным условием развития его деятельности. В новых обстоятельствах руководство со стороны музеев краеведческим движением означало возложение на них дополнительных задач организационной и методической работы ликвидированных организаций, что не могло не сказаться на уровне самой музейной работы. При сохранении прежней численности штата научных сотрудников Центральный музей ТАССР не мог справиться с новыми задачами. Требования, которые предъявлялись музею как к центру краеведческой работы, не выполнялись. Пропаганда музейной деятельности не соответствовала уровню научно-исследовательского учреждения и не находила отклика в общественной среде [3]. Начался период «непродуманных, часто ошибочных реорганизаций... из-за отсутствия научно-исследовательской работы [4]. Деятельность музея проверялась многочисленными комиссиями из центральных и местных органов [5]. Музей постепенно терял специалистов и к 1938 г., который для музея стал годом «генеральной реэкспозиции», компетентных сотрудников

[1] ЦГА ТАССР, ф. р. 439, оп. 1, д. 30, л. 63—64.

[2] Собр. узак. РСФСР.— 1933.— № 52.— С. 227; Там же.— 1931.— № 16.— С. 185.

[3] НА НИИК, оп. 4, д. 306, с. 27—28.

[4] Там же.— С. 5.

[5] *Синицина К. Р.* Из истории музейного строительства в ТАССР//Очерки истории музейного дела в СССР.— М., 1971.— Вып. 7.— С. 125—126; Ее же. Музей пролетарской революции в Казани//Из истории Татарии.— 1966.— Вып. 2.— С. 130—131.

в коллективе практически уже не было[1]. Не менее сложным было положение и в районных музеях — они практически бездействовали[2]. Попытки проведения краеведческой работы в Центральном музее имели место: был создан краеведческий актив, проводились научные конференции с привлечением общественности по татарскому народному искусству, по истории и культуре Болгар, однако краеведческая деятельность «настоящей массовости не получила»[3]. Подобная ситуация являлась следствием проведения политики жесткого администрирования, в результате которой музей, лишившись опоры в лице краеведческих обществ и утратив прежний уровень научной работы, вынужден был заниматься формальной организацией краеведения в масштабах республики.

Обстановка, сложившаяся в Центральном музее, не была особенной. Она отражала общие изменения социально-политической сферы в связи с нарушением демократических начал. В 1937 г. Постановлением «О реорганизации краеведческой работы в центре и на местах» было предписано ликвидировать бюро краеведения и ячейки. Было издано письмо — указание Наркомпроса «О постановке и организации краеведческой работы» от 25 апреля 1938 г., где всю краеведческую работу предлагалось вести в коллективах при культпросветучреждениях, учебных заведениях, музеях. При этом на музеи возлагалась обязанность руководства исследовательской и методической работой. Считалось, что для проведения краеведческой работы не обязательно создавать специализированные организации. Музеи же, в отличие от общественных краеведческих организаций, строившихся на принципе добровольного участия и привлечения к своей деятельности широких слоев населения, не могли решить проблему «обратной связи».

Ликвидация краеведения как общественного движения пагубно сказалась на деятельности музеев. О складывании музейной сети мы можем говорить лишь к 1928—1930 гг., когда краеведческое движение вступило в период наивысшего подъема. Реформы 1930—1933 гг. практически законсервировали ее на прежнем уровне. Музеи, которые под воздействием развития краеведения еще искали пути самостоятельного развития, после утраты столь необходимой для их деятельности научной и общественной среды, оказались в условиях изоляции. Даже в таком научном центре, как Казань, при наличии оптимальных

[1] НА НИИК, оп., д. 306, с. 5.

[2] *Синицина К. Р.* Из истории музейного строительства в ТАССР//Очерки истории музейного дела в СССР.— М., 1971.— Вып. 7.— С. 137—138.

[3] НА НИИК, оп. 4, д. 306, с. 28.

условий не только для музейной, но и любой другой ценностно-ориентационной общественной деятельности, авторитарные методы ликвидации краеведческого движения практически полностью уничтожили социальную основу существования музея. В истории культурного строительства страны период 1930—1938 гг. связан с ликвидацией краеведческого движения и спадом в деятельности музеев.

Изучение развития краеведческого движения, проведенное на примере такого крупного региона, как Татарская автономная республика, даст нам в руки схему, позволяющую подойти к проблеме общей содержательной периодизации этого явления в культурной жизни советского общества. Такие процессы, как организация научных и краеведческих обществ, формирование музейной сети под воздействием краеведческого движения, координации деятельности ведущих государственных музеев региона с общественными краеведческими организациями имели место не только в ТАССР и носили универсальный характер. Вот почему предлагаемая периодизация, хотя и не претендует на всеобщность, может быть принята с некоторыми оговорками и для других территорий. Согласно намеченной схеме, эволюция краеведения первого двадцатилетия Советской власти прошла несколько этапов, обусловленных как общей ориентацией краеведения, менявшейся в зависимости от той или иной постановки задач социально-экономического развития страны, так и уровнем организационного оформления краеведения.

Первый этап охватывает период с 1917 по 1921 г. В эти годы основным направлением краеведческого движения стала руководимая государством деятельность в области охраны культурных ценностей, перешедших в руки народа после революции. Данная тенденция обусловила массовое создание музеев. Главным направлением деятельности музеев в этот период являлась собирательская работа, которая на первых порах не опиралась на научные принципы, а представляла собой сбор материалов, имеющих художественное значение. Отсутствовала и четкая профилизация музеев. Следует отметить активное создание обществ по изучению местного края, а также продолжение деятельности научных обществ, существовавших до революции и занимавшихся вопросами истории и культуры края. О взаимодействии музеев и научных обществ на этом этапе в широком понимании говорить нельзя, поскольку место музея еще не было определено в системе научных, образовательных и политико-воспитательных учреждений, а основные направления деятельности музеев еще не сформировались. К тому же само краеведческое движение нуждалось в руковод-

стве и организационном оформлении. Поэтому при изучении данного периода представляет интерес каждый конкретный пример взаимодействия музеев и краеведческих организаций.

Новый этап в развитии исторического краеведения начинается с проведения в 1921 г. I Всероссийской конференции обществ по изучению местного края, положившей начало организационному оформлению краеведения и поиску путей профилирования краеведческих музеев в РСФСР. На период 1921—1929 гг. приходится наивысший подъем краеведческого движения, основными характеристиками которого являются: складывание организационной структуры краеведения; разработка понятийного аппарата краеведения; развитие сети краеведческих музеев, формирование структуры фондов и экспозиции краеведческих музеев, координация деятельности с краеведческими организациями. Основными направлениями развития исторического краеведения этого периода были: изучение, охрана, сбор и реставрация памятников искусства и старины; изучение экономики районов с целью более полного выявления местных ресурсов в связи с реконструкцией народного хозяйства и началом индустриализации; изучение революционного движения в связи с деятельностью Истпартов.

В последующие годы (1930—1937) в развитии исторического краеведения наблюдаются серьезные изменения. В связи с централизацией краеведения, перестройкой краеведческих организаций и передачей музеям функций краеведческого движения на государственном уровне происходит спад и фактическая ликвидация краеведческого движения.

Обобщение исторического опыта краеведческого движения в Татарии периода его расцвета позволяет сделать наблюдения, имеющие принципиальное значение для современной практики музейной и краеведческой работы. Не подлежит сомнению, что именно духовная свобода личности, явившаяся важнейшим завоеванием социалистической революции, стала одной из причин активизации творческой инициативы, вылившейся в широкое краеведческое движение. Способствовала развитию краеведческой работы как свободной творческой деятельности и ценностная ориентация общества на преобразование окружающей жизни своими руками. Поэтому реорганизация краеведения в 1930-е гг., проводившаяся авторитарными методами, лишив краеведческое движение его преобразующей роли, поставила под сомнение сам смысл занятий этой деятельностью.

Проведенный анализ взаимоотношений музеев и краеведческих обществ позволяет по-иному взглянуть и на кризисные явления в сегодняшней практике местных музеев. Очевидно, нормальная деятельность краеведческих и близких им музеев

принципиально невозможна без опоры на широкое общественное движение по освоению культурного наследия региона. История расцвета и спада краеведческого движения в течение всего одного двадцатилетия должна сегодня учить нас ценить начинания народа, направленные на преобразование различных сфер жизни. Поддерживать стремление изучать свою «малую родину» — значит решать важнейшие педагогические и культурно-воспитательные задачи дня, способствовать развитию самодеятельности, общественной активности трудящихся. Особую значимость развитие общественной активности трудящихся приобретает в сегодняшних условиях, когда партия рассматривает ее как основу социалистического самоуправления народа, что составляет стратегическую линию развития политической системы советского общества.

Р. С. Рашитова

Работа музеев РСФСР со школьниками

(1920—1930 гг.)

Одним из важнейших направлений реализации музеями социальной функции образования и воспитания является работа с подрастающим поколением. Становление этого вида деятельности советских музеев имеет свою сложную историю, до сих пор не получившую должного освещения в музееведческой литературе. Вопросы, связанные со школьной аудиторией, обычно рассматривались в ряду других проблем научно-просветительной работы[1]. Из специальных исследований можно отметить статью Е. Н. Конуховой, посвященную анализу взглядов крупнейших теоретиков и практиков музейного дела 1920—1930-х гг. на сущность музейно-педагогической работы[2]. Однако практический опыт деятельности музеев в области детского образования и воспитания остался вне поля зрения автора. Восполнить этот пробел и призвана предлагаемая статья, целью которой является освещение отдельных вопросов музейной коммуникации, рассматриваемых на примере работы с детьми в 1920—1930-е гг. В то время школьники-посетители воспринимались музеями как «объекты» обучения и воспитания. Ведущую роль в процессе коммуникации играли музейные сотрудники, что формировало в основном пассивный тип аудитории.

Для решения поставленных задач привлечены музейная периодическая печать изучаемого времени[3] и неопубликованные

[1] *Зузыкина Н. С.* Из истории научно-просветительной работы советских музеев (1917—1945 гг.).— М., 1972.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры, № 5).

[2] *Конухова Е. Н.* Из истории работы русских и советских музеев с детьми//Музей.— М., 1987.— № 7.— С. 234—239.

[3] Журнал «Искусство в школе» (переименованный с четвертого номера 1930 г. в «Искусство и дети») за шесть лет напечатал более 20 статей и заметок по проблемам теории и практики художественного воспитания детей в музеях, а «Советский музей» за 1931—1940 гг. из 103 статей по просветительной работе 46 посвятил этому вопросу.

Р. С. РАШИТОВА — аспирант отдела музееведения НИИ культуры.

архивные материалы [1]. Из всей суммы многогранных явлений изучаемого периода выбраны факты, на наш взгляд, наиболее значимые для характеристики форм и методов воспитания и образования школьников музейными средствами:

— первые шаги музеев по изучению юных посетителей и создание школьных комиссий;

— работа краеведческих музеев в помощь политехнической школе;

— проведение первого в стране Всесоюзного музейного конкурса на лучшую работу со школой.

Великая Октябрьская социалистическая революция, поставившая задачу воспитания человека нового социалистического общества, выдвинула лозанг: «Все лучшее — детям!» В первые годы революционных преобразований Коммунистическая партия, Советское государство, ученые, деятели культуры проявили обостренный интерес к личности ребенка, пристальное внимание к формированию его духовных возможностей и стремлений.

Н. К. Крупская, заместитель наркома по просвещению, возглавила отдел внешкольной работы с детьми. Она отмечала, что работа внешкольных учреждений по сравнению со школой имеет ряд преимуществ и свою специфику: во внешкольных учреждениях дети получают возможность в большей степени проявлять активность, самостоятельность; личные интересы ребенка сочетаются с общественными, программы занятий имеют бóльшую гибкость, чем школьные...[2].

Музеи широко развернули работу с детьми примерно во второй половине 1920-х гг. По образному выражению современников, дети постепенно стали «завоевывать» музеи. Это подтверждается статистикой посещаемости конца 1920-х — начала 1930-х гг.: в Государственном Русском музее дети составляли 40% посетителей [3], в Третьяковской галерее также 40% [4], а в Политехническом музее — до 60% [5]. Сходные данные сообщили и периферийные музеи: в Центральном музее ТАССР 60% всех посетителей составляли школьники [6], а в Вятском музее их число доходило до 44,5% [7].

[1] Архив Академии педагогических наук СССР; Архив Государственной Третьяковской галереи; Архив Государственного Русского музея.

[2] Архив Академии педагогических наук СССР, ф. 38, ед. хр. 175, л. 6.

[3] Архив Государственного Русского музея (Ленинград). В дальнейшем ГРМ, ф. II, ед. хр. 729, л. 33.

[4] *Мексин Я.* Из опыта музейной и выставочной работы с детьми//Советский музей.— 1932.— № 2.— С. 38.

[5] Там же.

[6] Обзор деятельности музеев//Советский музей.— 1932.— № 3.— С. 90.

[7] *Воларович С. Е.* Из опыта изучения зрителя в Вятском музее//Советский музей.— 1932.— № 3.— С. 117.

Своим «вторжением» дети нарушили «музейный покой», «полонили» сотрудников, а наиболее творческих из них «обрекли» на муки вечного поиска. «Эти юные зрители,— говорилось в журнале «Советский музей» в 1932 г.,— приносят с собой жадную любознательность, свежую эмоциональность, острое социальное чутье и бурное стремление к практическому строительству»[1].

В соответствии со сказанным, в музеях страны формируется особое направление работы, разрабатывается специальный подход к школьной аудитории музеев, создаются новые формы и методы музейной работы с детьми.

Следует отметить, что отдельные примеры замечательных находок в работе наблюдались еще в первые послеоктябрьские годы. Так, журнал «Казанский музейный вестник» уже в 1920 г. сообщал об интересной выставке по истории Великой французской революции, созданной в Казани[2]. Для этой выставки учащиеся школ сами подобрали экспонаты, разучили революционные песни и стихи на французском языке, инсценировали страницы истории о роли Робеспьера, рассказали о французском искусстве. Этот новый метод активного привлечения детей к выставочной, музейной работе был противопоставлен «книжно-теоретическому» методу и по существу содержал в зародыше приемы, которые развила на практике музейная педагогика в более поздний период. Интересно, что подход к работе с детьми, в котором доминирует не пассивное, а активное творческое начало, был одобрен А. В. Луначарским, назвавшим его «важным педагогическим приемом», в результате которого «исторический эпизод западал в нутро ребят глубже, чем если бы они прочли о нем»[3].

В процессе формирования личности уникальна роль художественных музеев. Она не может быть заменена деятельностью никакого другого учреждения. Поэтому для нас особенно интересно, как в изучаемые годы проводилась работа со школьниками именно в этих музеях.

В конце 1920-х гг. наиболее распространенной стала точка зрения, согласно которой грамотность в области искусства не означала умения петь, играть на музыкальных инструментах, рисовать. Прежде всего ребенка следовало научить понимать, слушать, видеть, воспринимать искусство[4]. Именно эта задача и стояла перед музеями. Только изучение особенностей вос-

[1] *Мексин Я.* Указ. соч.— С. 38.

[2] *Миронов А.* Выставка истории Великой французской революции в Казани//Казанский музейный вестник.— 1920.— №№ 5—6.

[3] *Луначарский А. В.* Искусство и молодежь.— М.— Л., 1929.— С. 50.

[4] *Лилина З.* Запросы времени//Искусство в школе.— 1928.— № 1.— С. 2.

приятия экспозиций детьми могло позволить находить наиболее эффективные формы и методы работы.

Сотрудники Государственной Третьяковской галереи начали изучение музейной аудитории еще в 1925 г. Для этой цели, а также для разработки методических вопросов, был образован методико-воспитательный отдел[1]. Результаты исследования обобщены в сборнике Государственной Третьяковской галереи «Изучение музейного зрителя», изданном в 1928 г.

Из общих теоретических выводов авторов сборника обратим внимание на следующие: необходим учет восприятия зрителя, отдельная комната для изучения зрителя и психолог-экспериментатор[2].

Одним из недостатков работы, на наш взгляд, является то, что не были проведены отдельные возрастные исследования школьной аудитории, рассматривался пионерский возраст в целом. Обращает на себя внимание вывод о недостаточном уровне подготовленности учащихся и самих учителей к восприятию изобразительного искусства. Обследования показали, что зачастую и школьники, и даже педагоги рассматривали картины художника лишь как иллюстрации к социально-политическим темам[3]. В этом, очевидно, проявился и некоторый социологизм, присущий изучению истории в тот период.

Путем исследования сотрудники галереи убедились в необходимости уделять особое внимание искусствоведческому уровню лекций экскурсоводов, ибо было ясно, что «прикладное» отношение к произведениям великих мастеров обедняет их восприятие. Примитивный подход к искусству должен найти «противодействие» в музее. Новое отношение предполагалось сформировать в ходе экскурсий, названных тогда специалистами «художественно-переживательные»[4], дающие ребенку сильное художественное впечатление, которое «никогда не останется лежать мертвым грузом... является ключом, открывающим глаза на мир, действенной силой, зовущей к художественному творчеству»[5].

Хочется отметить еще одну особенность исследования: в анкетах были вопросы о предложениях и пожеланиях зрителей. Эта «обратная связь» должна помочь совершенствовать деятельность музея, приблизить его к своей аудитории.

---

[1] Архив ГТГ, ф. п., ед. хр., 285, л. 17.

[2] *Розенталь Л. В.* Учет восприятия картины//Указ. сб.— С. 85.

[3] *Мойзес А. К.* Экскурсионная жизнь Третьяковской галереи//Указ. соч.— С. 19.

[4] *Сакулина Н. П.* Художественные экскурсии с детьми//Вестник просвещения.— 1925.— №№ 2—3.— С. 137.

[5] **Там же.**

Так, зрители в 1925 г. предлагали выделить особый день для осмотра галереи детьми[1]. К сожалению, ее сотрудники не откликнулись на данное пожелание. Между тем предложение было, на наш взгляд, рациональным. Музейная работа с посетителями разных возрастных категорий имеет свою специфику: дети, активно выражая свои эмоции и впечатления, мешают взрослым сосредоточиться. А потому определенные дни или часы, отведенные в галерее для детской аудитории, можно было бы использовать более плодотворно. Представляется, что и сегодня этот вопрос достаточно актуален.

Сборник Государственной Третьяковской галереи и сегодня представляет интерес для исследователей, поскольку отражает первую попытку поставить просветительную работу в музеях на научный фундамент.

С 1930 г. работу по изучению юного зрителя проводили сотрудники Государственного Русского музея[2].

Представляется плодотворным и обобщение опыта музеев Москвы со школьниками-одиночками. Эту работу выполнила специалист по внешкольной работе В. Кордес[3]. На основании изучения школьников-посетителей Государственной Третьяковской галереи, Музея изобразительных искусств, Музея Революции, Исторического музея ею были выделены цели посещения музеев школьниками:

1. Впервые, для общего ознакомления;

2. С определенным заданием: а) полученным в школе; б) для самостоятельного углубления знания; в) повторения курса школьной программы; г) вызванным глубоким интересом к области знаний или искусства.

Это исследование помогло понять запросы школьников. Теперь во многих музеях одиночных посетителей организовывали в группы, проводили для них лекции. Так, в музее Изобразительного искусства одиночный посетитель-школьник мог получить консультацию, принять участие в работе кружков, познакомиться со специально подобранным материалом в витрине для педагога и школьника. В этом музее, так же как в Музее Революции и Историческом, были разработаны специальные маршруты и для одиночных посетителей.

Таким образом, первый опыт по изучению детской музейной аудитории дал определенные результаты. Они особенно

---

[1] *Мойзес А. К.* Экскурсионная жизнь Третьяковской галереи//Указ. соч.— С. 36.

[2] Архив ГРМ, ф. II, ед. хр. 723, л. 17.

[3] *Кордес В.* Работа музея со школьником-одиночкой//Советский музей.— 1936.— № 4.

важны, когда изучение юного зрителя во многих случаях служило основанием для практического улучшения работы музеев. Однако, по сравнению с подобными исследованиями, активно проводимыми в то время библиотеками, театрами, подотделами внешкольной работы отделов просвещения на местах и отделом внешкольной работы Наркомпроса, изучение юных посетителей музеев было развернуто явно недостаточно. Инспектор музейного отдела Наркомпроса Н. Н. Поздняков, призывая активнее проводить изучение «школьного зрителя», подчеркивал, что «работа по эффективности, доходчивости экспозиций» является «отсталым участком в музейной деятельности»[1]. Однако в следующем, 1936 г., тем же автором была опубликована статья прямо противоположного характера, в которой указывалось, что учет и наблюдение за детскими экскурсиями надо проводить без лишних анкет, карточек, «объективного» учета и тому подобного экспериментаторства»[2].

Изменение мнения инспектора Наркомпроса станет понятно, если вспомнить постановление «О педологических извращениях в системе Наркомпроса», принятое в июле 1936 г.

В этом постановлении в категорическом и разгромном тоне предавалась анафеме педология — наука об изучении ребенка, которая клеймилась как «лженаука», как перенесение буржуазных воззрений о недостаточном развитии низших рас и умственном превосходстве высших в советскую педагогику[3]. Безоговорочно и резко осуждались анкетирования, тесты, вопросники и другие методы работы Педологического института, а вместе с тем «разоблачалась» теория и практика детских психологов, попытки изучения уровня умственного развития, а тем более наследственности детей. Под влиянием этой «разгромной» кампании были приостановлены на долгие годы социологические исследования, что сказалось на развитии музейного дела.

В качестве положительного опыта в области советской музейной педагогики, появившегося в начале 1930-х гг., рассмотрим такую организационную форму, как школьная комиссия. Комиссии не были «детищем» административного распоряжения «сверху». Это была форма, найденная самими музеями. Оправдавшая себя в жизни, на практике, она в то время была

[1] *Поздняков Н. Н.* О постановке экскурсионной работы в музеях//Советский музей.— 1935.— № 2.— С. 33.

[2] Он же. Педологические извращения в работе по изучению юного посетителя музея//Советский музей.— 1936.— № 5.— С. 63.

[3] Директивы ВКП(б) и постановления Советского правительства о народном образовании: Сб. док. за 1917—1947 гг. под ред. П. Болдырева.— М.— Л., 1947.— Вып. 1.— С. 190—211.

принята и рекомендована руководящими музейными органами к использованию в работе.

Отметим, что до последнего времени ряд исследователей считали началом работы школьных комиссий 1934 г.[1]. Это не совсем точно.

По архивным документам мы имеем возможность проследить создание и деятельность школьной комиссии Государственного Русского музея. Эта комиссия была организована в 1931 г. В состав школьной комиссии входили: педагогическая комиссия, кружок «Юных этнографов», кружок «Друзей музея» и комиссия по связи с Детским Домом культуры[2]. Задачами педагогической комиссии являлось составление методических разработок для детских экскурсий, составление специальных листовок и путеводителей для школьников, разработка списков и тем спектаклей этнографического театра, работавшего тогда при музее[3]. Члены педагогической комиссии вовлекали учащихся в кружок «Друзей музея»[4]. На экскурсию в музей приглашались ребята из школ, детских домов культуры, Дома художественного воспитания детей. После экскурсий они получали бесплатные билеты, по которым могли самостоятельно прийти в музей и, если надо, получить там консультацию. По архивным данным, количество кружков «Друзей музея» при ГРМ возросло от одного в 1934 г. до пяти в 1936[5], где занимались ребята разного возраста, начиная с первого класса.

Создание школьной комиссии и актива вокруг нее способствовало развертыванию плановой работы музея с начальной и средней школой по изучению музейных коллекций. Опыт комиссии был отмечен в резолюции совещания школьных комиссий музеев города Ленинграда, которое состоялось в 1933 г.[6]. Представляется, что именно положительный опыт работы ленинградских музеев, в частности Государственного Русского музея, способствовал тому, что на пленуме школьной секции музейного отдела Наркомпроса, проходившем с 15 по 17 апреля 1934 г., было принято «Положение о школьных комиссиях музеев», утвержденное заведующим музейным отделом Наркомпроса Ф. Коном[7].

---

[1] Музей и школа.— М., 1985.— С. 7; *Зузыкина Н. С.* Из истории научно-просветительной работы советских музеев (1917—1945) — М., 1972.— С. 179.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры, № 5).

[2] Архив ГРМ, ф. II, ед. хр. 839, л. 14.

[3] Там же, л. 14, 15.

[4] Там же, ед. хр. 1014. л. 9.

[5] Там же, ед. хр. 1082, л. 44.

[6] Там же, ф. II, ед. хр. 973, л. 2.

[7] Там же, ед. хр. 1014, л. 11—12.

Основные задачи музейной школьной комиссии были сформулированы следующим образом: «...централизовать всю работу музея с детьми путем четкой организации, дать детской массе всестороннее, высококачественное обслуживание, вытекающее из всех возможностей музея... Школьная комиссия должна способствовать тому, чтобы музей путем повышения наглядности преподавания стал мощным орудием в процессе овладения учащимися основами наук в деле коммунистического воспитания, сделавшись органическим звеном в учебной и внешкольной работе школы»[1].

Изучение «Положения» показывает, что в 1930-е гг. советские музеи осознали необходимость внимательного отношения к запросам школьной аудитории и стремились практически откликнуться на них. Поэтому в «Положении» подчеркивалась важность особых и «красочных» форм работы с детьми, сочетания музейного показа с конкурсами, посещениями кино и театров, художественными рассказами и т. д. Там же говорилось, что надо издавать специально для детей музейную литературу, плакаты[2]. В документе обращает на себя внимание утверждение о необходимости четкой организации всего времени пребывания детей в музее[3]. Эти требования «Положения», сформулированные в 1934 г., наши музеи могут взять на вооружение и сегодня. Они не были воплощены в жизнь, несмотря на кажущуюся простоту и очевидность. Ведь приведенный пункт «Положения» означает, что каждый музей, в зависимости от конкретных условий, должен организовать работу так, чтобы ребенок с первой до последней минуты своего пребывания здесь испытывал высокое состояние души, особый подъем. В «Положении» был выделен и пункт о необходимости изучать юного зрителя, проводить точный учет посещаемости, исследовать возраст, социальное лицо, запросы и т. д.[4]. Архивные документы свидетельствуют о плодотворной работе школьных комиссий как в художественных, так и краеведческих музеях РСФСР.

В августе 1931 г. ЦК партии принял известное постановление «О начальной и средней школе». В этом постановлении отмечался коренной недостаток школы, которая «не дает достаточного объема общеобразовательных знаний...», и намечался ряд серьезных мер по политехническому обучению и упорядочению всей школьной деятельности, в том числе — созданию «небольших политехнических музеев, а также специальных по-

[1] Архив ГРМ, ф. 11, ед. хр. 839, л. 11.
[2] Там же, ед. хр. 1014, л. 77.
[3] Там же.
[4] Там же.

литехнических отделений при существующих краеведческих музеях»[1].

Краеведческие музеи активно откликнулись на это постановление. Это были годы индустриализации, время первой пятилетки, и музейные работники справедливо рассматривали помощь политехнической школе как свой вклад в решение актуальных задач современности, прежде всего — по подготовке будущих строителей социализма. Ставился вопрос о максимальном приспособлении экспозиций музеев к потребностям школы, о необходимости «втянуть школьных работников, а через них и учащихся, в дело изучения края... словом, не на словах, а на деле... сделать наши музеи базой, лабораторией наших школьных учреждений»[2]. Так родилась идея планового использования музеев в учебных целях. Перед органами народного образования и музеями ставились общие задачи: спланировать тематику школьных учебных экскурсий как составной части учебного плана, продумать, как удовлетворить интересы и запросы школьного зрителя, какие применить новые формы работы со школьниками на музейном материале и т. д.

Музейная работа постепенно начинала играть все более заметную роль в выполнении учебного плана. Уже в 1934 г. появился термин «Музейный урок». Эта форма работы со школьниками, видимо, впервые была внедрена в практику. Урок рассматривался как коллективная, систематическая и углубленная проработка определенной части экспозиции музея, при которой сведения прочно отпечатываются в памяти, а не скользят по поверхности сознания, как может случиться на экскурсии, которая охватывает больше материала, но неминуемо в ущерб четкости восприятия[3]. Так, «урок» в музее противопоставлялся музейной экскурсии. Такое противопоставление представляется преувеличенным. Очевидно, правомерно было сосуществование и экскурсий и музейных уроков. «Скольжение по поверхности» сознания зависело не от форм, а от качества и глубины просветительной работы.

В ряде музеев уроки проводились не в больших залах музея, а в специальных комнатах, выделенных для школьников и оснащенных подобранными совместно с учителем экспонатами. Примером может служить опыт музея им. Н. М. Мартьянова в сибирском городке Минусинске. В этом музее преобладающей формой работы стали экскурсии-уроки в школьной

[1] Постановление ВКП(б) о начальной и средней школе. 25 авг. 1931 г.// КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и Пленумов ЦК. (1927—1931).— М., 1970.— Т. 4.— С. 569—577.

[2] Советский музей.— 1934.— № 1— С. 10.

[3] *Самсонов Т.* Музейный урок//Советский музей.— 1934.— № 2.— С. 90.

комнате музея со специально подобранными экспонатами. Учитель по методической разработке, составленной совместно с музеем, проводил эти уроки[1].

Обратим внимание, что «музейные уроки» проводили в то время школьные учителя. Такое проникновение школьных педагогов в музей знаменовало новую ступень связи музея и школы и могло в большей мере способствовать повышению качества знаний учащихся и их воспитательному эффекту. В связи с этим и была поставлена задача, четко сформулированная в одной из статей «Советского музея»: добиться, чтобы в программу подготовки педагогических кадров в вузах, техникумах, на курсах были введены хотя бы «элементы музееведения в учебно-методических целях»[2]. Следует признать, что подобное предложение вплоть до наших дней сохранило свою актуальность.

Важным событием в истории развития деятельности советских музеев стало проведение в 1934 г. конкурса на лучшую работу со школой. В конкурсе могли принять участие все центральные, краевые, областные и районные музеи. Его проведение сыграло заметную роль в оживлении всех форм работы музеев со школьной аудиторией. Цели конкурса были сформулированы таким образом: «1. Широкое развертывание работы музеев с детьми... 2. Выявление достижений музеев в этой области. 3. Мобилизация внимания педагогов на использование музеев в выполнении задач, поставленных партией и правительством по повышению качества и активности в обучении и организации разумного досуга»[3]. Таким образом, условия конкурса ориентировали музеи в двух основных направлениях: помощь в поднятии качества учебы и в организации досуга.

Конкурс проводился в два этапа: с мая 1934 по январь 1935 г. и с января по июнь 1935 г.[4]. Архивные документы и статьи в журналах того времени не всегда позволяют судить о его прохождении во всей полноте. Так, в архиве Государственного Русского музея помимо общих материалов имеется лишь социалистическое обязательство музейной школьной комиссии по включению во Всесоюзный конкурс[5]. В то же время в архиве Государственной Третьяковской галереи хранится

---

[1] *Кропотов Ф.* Работа со школой в Минусинском музее//Советский музей.— 1936.— № 5.

[2] *Поздняков Н. Н.* Работу со школой — на высшую ступень//Советский музей.— 1934.— № 1.— С. 57.

[3] Архив ГРМ, ф. II, ед. хр. 1014, л. 14.

[4] Итоги работы со школой//Советский музей.— 1936.— № 2.— С. 76.

[5] Архив ГРМ, ф. II, ед. хр. 1014, л. 22.

много материалов, достаточно полно раскрывающих ее участие в этом конкурсе.

Интересен отчет Государственной Третьяковской галереи о работе, проделанной на первом этапе конкурса. Сотрудники галереи искали новые формы школьной работы и, что чрезвычайно важно, задумывались об эффективности их влияния на учащихся. Они применяли различные методы работы — групповые и индивидуальные. Например, сразу после экскурсии дети получали задание «разобрать и сравнить» два живописных произведения. Иногда такой разбор становился докладом школьника и обсуждался группой тут же, у картины. Разрабатывались и контрольные вопросы, на которые учащиеся устно и письменно отвечали. Давались задания на дом, например: «Напишите о той из картин, виденных на экскурсии, которая заинтересовала»[1]. К сожалению, в архиве не сохранились ответы ребят. Но документы свидетельствуют о большом успехе таких занятий.

В отчете[2] заведующей школьной секцией Государственной Третьяковской галереи А. И. Архангельской записано, что во время проведения конкурса состоялся слет юных художников, изостудийцев и изокружковцев. К слету организовали выставку работ его участников и встречу их с советскими художниками Рянгиной и Яковлевым, с заслуженным деятелем искусств Грабарем на персональной выставке его произведений, с профессором Бакушинским.

Перед нами принципиально новое явление — музей становится в какой-то мере средоточием юных художников, центром, объединяющим ребят, проявивших себя в изобразительном творчестве. Как бы в развитие этого слета, галерея запланировала в 1935 г. организацию Всесоюзной выставки творческих дарований учащихся в области изобразительного искусства. Одна из целей этой выставки заключалась в «расширении и укреплении связи Государственной Третьяковской галереи с учащимися и педагогами периферии в целях систематической организации помощи им в деле повышения качества художественной воспитательной работы»[3]. К сожалению, мы не располагаем материалом, который мог бы подтвердить, был ли осуществлен этот план.

Одним из интересных начинаний музея стали вечера-«массовки». Сохранились материалы о такой «массовке» на тему «Купеческие образы и быт в живописи и в драматических произведениях 40—70-х гг. XIX в.». «Массовка» предназначалась

[1] Архив ГТГ, ф. 8, III, ед. хр. 113, л. 69.
[2] Там же, л. 15.
[3] Архив ГТГ, ф. 8, III, ед. хр. 113, л. 47.

для учащихся 5, 6, 7-х классов, и ее проведение было, видимо, столь новым и необычным явлением, что его отметила газета «Правда». «2 января,— сообщалось в газете,— около 100 школьников Московской области отправилось, получив руководителя, путешествовать в далекую неведомую страну — Замоскворечье 40—60-х годов. Вместе с руководительницей, разбирая картины художника Журавлева «Купеческие поминки», «Перед венцом», «Шутники» художника Прянишникова и др., школьники сами отмечали, как в ярких образах художники вскрывали властность, невежество, тупость, издевательство над человеком в старом купеческом быту»[1]. В «Правде» одобрялась работа Третьяковской галереи со школьниками, подчеркивался ее массовый характер, умение привлечь к музею и городских, и сельских школьников.

Газета прежде всего подчеркивала воспитательную роль музея, который с помощью изобразительного искусства прививал юным гражданам социально-классовый подход к полотнам художников. Но здесь же говорится и о многообразии детского восприятия, о других вопросах, волнующих ребят при соприкосновении с искусством: «Как художник создает картину? Почему художники выбирают разные темы? Почему у некоторых художников XIX в. лошади нарисованы розовой краской и дерево не похоже на настоящее?» Десятки подобных вопросов волнуют юных посетителей Третьяковской галереи, московских школьников»,— говорится в той же заметке.

Посещение ребятами галереи часто дополнялось показом в ее здании отрывков из пьес А. Островского. Комплексное воспитательное воздействие живописи и театра оставляло у ребят яркие и многогранные впечатления.

Та же газета сообщала, что 5 и 7 января для 500 школьников города устраиваются массовки на тему «Искусство XVIII в. в живописи, музыке, литературе». В архиве ГТГ сохранились сценарии нескольких массовок, в каждой из которых были соединены изобразительное искусство, художественное слово, музыка, танец и т. п. По материалам сценария и отчетам можно восстановить, как проводились некоторые из мероприятий. В 1935 г. 300 школьников города Москвы приняли участие в массовке на тему «Дворянское искусство XVIII в.». В программе массовки показ произведений живописи и скульптуры XVIII в. сочетался с прослушиванием музыкальных произведений. Звучала «Прелюдия» Баха, «Рон-

[1] «Правда».— 1936.— 5 января.

до» Гайдна, увертюра к опере «Свадьба Фигаро» Моцарта. Во время чтения Державина «Видение Мурзы» показывались диапозитивы («Екатерина II» Д. Г. Левицкого). Звучали отрывки из произведения А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву». Внимание участников массовки было обращено и на искусство танца XVIII в.

В период конкурса были найдены новые формы массовой работы художественного музея с детьми. Мы наблюдаем здесь своеобразный праздничный синтез искусств. «Такая форма работы,— записано в протоколе заседания школьной комиссии ГТГ,— дает широту восприятия и окрашивает ее в праздничные тона. Расширяя кругозор учащихся, мы даем культурное развлечение»[1].

Во время школьных каникул Третьяковская галерея организовала первый детский фестиваль искусств. С учащимися в это время проводились экскурсии, культпоходы, встречи с художниками и искусствоведами. Школьники, как отмечалось в отчете, провели каникулярное время «празднично и культурно»[2]. Здесь же важно отметить праздничную, как мы бы сказали сегодня, «досуговую» направленность деятельности музея. Фактически в ходе конкурса в Государственной Третьяковской галерее были проведены первые музейные праздники для детей.

Конкурс способствовал активизации кружковой работы. В 1935—36 учебном году в кружках ГТГ занимались 250 человек[3]. Целью занятий кружков для младших школьников было «ввести учащихся в круг искусствоведческих вопросов, познакомить с основными видами изобразительного искусства, с творческим процессом художника, вскрыть социальную сущность и функции искусства»[4].

Члены кружков получали пропуска для посещений Третьяковской галереи. Об этом свидетельствуют сохранившиеся в архиве ведомости на выдачу таких пропусков и расписки учащихся в их получении[5]. Пропуска как бы удостоверяли факт приобщения учащихся к музейной жизни.

Характерно, что школьники участвовали в музейных конференциях по итогам работы за год. Например, в 1935 г. учащиеся школ Москвы в своих выступлениях говорили о том, что кружковая и цикловая работа в ГТГ научила их критически

[1] Архив ГТГ, ф. 8, III, ед. хр. 113, л. 15.
[2] Там же, ед. хр. 129, л. 21—22.
[3] Архив ГТГ, ф. 8, ед. хр. 152, л. 7.
[4] Там же, л. 8.
[5] Там же, ф. 8, III, ед. хр. 152, л. 12.

подходить к художественным явлениям и в то же время повысила их успеваемость в школе. Школьникам нравились новые формы, которые включали элементы игры, развлекательности (вечера-массовки) и стимулировали творческую работу самих учащихся [1].

В ходе конкурса сотрудники галереи активно искали новые формы внешкольной работы. Основное внимание было обращено на массовость мероприятий. Во время школьных каникул дети чувствовали себя не только гостями музея, но и участниками «действий». Этому способствовала продуманность сценария каждого мероприятия, в котором сочетались экскурсии и конкурсы, небольшие лекции и массовые игры, театральные представления и беседы с художниками.

Мы подробно остановились на различных направлениях работы со школьниками, плодотворно развивавшихся в Государственной Третьяковской галерее — ведущем художественном музее страны. Конечно, в период конкурса оживилась работа и многих других музеев. Приведем лишь некоторые примеры.

Государственный музей этнографии систематически три раза в год проводил «День школьника». Каждый такой день был посвящен одному из народов СССР. Экскурсия, лекция, концерт, проведенные в музее, рассказывали о творчестве того или иного народа, его жизни до революции и после победы Великого Октября, помогали интернациональному воспитанию школьников. Потом появлялись детские зарисовки, рассказы, которые издавались в специальном, очевидно, рукописном «Бюллетене». В заключение проводилась общая беседа [2].

Итоги конкурса были подведены в постановлении музейного отдела Наркомпроса от 7 марта 1935 г. В нем говорилось: «В результате конкурса охват детей экскурсиями и другой работой в музее повысился по Москве с 465 тысяч до 605 тысяч и обслужена внемузейными мероприятиями 21 тысяча детей [3].

Постановление рекомендовало всем музеям широко использовать опыт достижений победителей конкурса, указывало на необходимость закрепить то, что было сделано, уделив большое внимание внешкольно-массовым мероприятиям (утренникам, вечерам-встречам, массовкам, лекциям), комбинируя разные формы работы и добиваясь их высокого качества.

[1] Архив ГТГ, ф. 8 III, ед. хр. 113, л. 20.

[2] *Федорова-Дылева Н. Ф.* Комната школьника в Государственном музее этнографии//Советский музей.— 1936.— № 5.

[3] Постановление музейного отдела Наркомпроса от 7 марта 1935 г.// Советский музей.— 1936.— № 1.— С. 124.

Первый конкурс музеев на лучшую работу со школой занял свое место в истории музейного дела. Он закрепил лучшее, что было найдено музеями различного профиля в центре и на местах. Конкурс помог работникам музеев познакомиться с опытом коллег в трудном и новом для них деле работы с детьми.

Подводя итог, можно сказать, что в первое двадцатилетие нашего государства советские музеи, откликаясь на запросы самой жизни, развернули специальную работу со школьниками. В эти годы работа музеев проводилась преимущественно с учащимися среднего и старшего возрастов, не охватывая дошкольников. А вопрос о создании специальных экспозиций для детей младшего возраста еще не воспринимался как актуальный.

Во второй половине 20-х гг. берет начало изучение юного посетителя музея, которое, к сожалению, было прервано во второй половине 30-х. Между тем это изучение являлось важной частью музейной работы, призванной поставить воспитательную деятельность музеев на научный фундамент.

Значительный интерес представляет опыт работы «школьных комиссий». Эта форма организации музейной деятельности не получила в тот период должного развития, но является, на наш взгляд, весьма перспективной и плодотворной. Именно в 20—30-е гг. была выдвинута инициатива — внести в планы подготовки школьных учителей элементы музееведения, что стало частично осуществляться лишь спустя десятилетия.

Первый конкурс музеев страны на лучшую работу со школьниками был полезным начинанием, средством массовой активизации целого направления музейной деятельности. Музеи и сегодня могут извлечь из опыта его проведения определенные уроки.

Музейные праздники, фестивали, комплексное воспитательное воздействие различных видов искусства — музыки, театра, литературы — эти формы, зародившиеся в те далекие годы, и сегодня, на новом витке нашего развития, могут с успехом применяться и совершенствоваться в деятельности советских музеев.

Музей в условиях строительства социализма проявил себя как чуткий механизм, активно откликающийся на требования времени. В течение фактически одного десятилетия работа со школьниками сформировалась в самостоятельное направление музейной практики. При этом создание системы отношений музея со школой в области образовательно-воспитательной (музейные уроки) и в проведении досуга (праздники, слеты, фестивали) существенным образом повлияло на всю структуру

музейной деятельности. Многие ценные начинания были позднее отвергнуты или незаслуженно забыты, но общая ориентация на школьную аудиторию и связь с системой просвещения осталась. Сегодня, когда во всем мире посетители и в первую очередь школьники становятся полноправными участниками музейной коммуникации, возникла потребность переосмыслить исторически сложившиеся отношения между музеем и школой, взять из опыта прошлого «золотые зерна» и дать возможность им «прорасти».

И. В. Лысцева

Эволюция отношений музея и исторического краеведения

(Калужская область)

Отношение в системе «историческая наука — музей — краеведение»— тема многоплановая. Ее изучение предполагает выявление взаимосвязи сложного комплекса вопросов общественного развития (социально-политических, экономических, культурных, образовательных и просветительных), многие из которых нашли должное отражение в музееведческой литературе[1].

Достаточно полно освещены пути развития советского краеведения, краеведческой деятельности музеев[2]. В ряде работ даются практические рекомендации по поводу актуальных организационных вопросов развития музейного дела в стране[3].

Внимание исследователей постоянно привлекают и проблемы, характеризующие научные основы деятельности музеев

---

[1] *Курлат Ф. Л.* Историческая наука и музеи//Музей и современность.— Сб. науч. тр./ЦМР.— М., 1986.— С. 55; *Разгон А. М.* Место музееведения в системе наук//Музей и современность.— Сб. науч. тр./ЦМР.— М., 1986.— С. 43—47, и др.

[2] *Разгон А. М.* Пути советского краеведения//История СССР.— 1967.— № 5.— С. 190; *Кабанов П. И., Ушаков А. В.* О советском историческом краеведении//История СССР.— 1963.— № 3.— С. 4; *Михайловская А. И.* Местная история и краеведческий музей.— М., 1960, и др.

[3] *Кабанов П. И., Ушаков А. В.* История СССР.— 1963.— № 3.— С. 10, 16; *Ушаков А. В.* Музей и советское историческое краеведение//Музей и современность.— Сб. науч тр./ЦМР.— М., 1986.— С. 61; *Разгон А. М.* Пути советского краеведения//История СССР.— 1967.— № 5, и др.

И. В. ЛЫСЦЕВА — методист Калужского областного краеведческого музея. Автор тезисов: К истории формирования археологического фонда Калужского краеведческого музея//Проблемы древнейшей истории Верхнего Поочья. Тезисы докладов 1-й Калужской историко-археологической конференции.— Калуга, 1986.

историко-краеведческого профиля[1]. Авторы статей рассматривают вопросы дальнейшего совершенствования и развития сотрудничества академических учреждений, высших учебных заведений с музеями, выявляют формы совместной работы, определяют сущность взаимосвязей и взаимодействий исторической науки и музея[2]. Все сказанное выше не означает, однако, что проблему можно считать решенной. В условиях значительных перемен, происходящих сегодня в жизни советского общества, вопросы координации усилий учреждений науки и культуры с общественными организациями в деле изучения и использования культурного наследия региона встают с новой остротой. Конкретную помощь в их решении может оказать сопоставление исторического и современного опыта работы музея в системе исторического краеведения.

Сложность и многоплановость этой проблемы во многом объясняется междисциплинарным характером музейной деятельности и тесной связью музееведения с профильными дисциплинами: исторической наукой, искусствоведением, литературоведением и др. В свою очередь, в историческом музееведении взаимодействуют различные отрасли исторической науки: источниковедение, археология, этнография и др.[3].

В данной работе на материалах Калужской области рассматриваются вопросы об исторических взаимосвязях музея с «большой наукой» и краеведением.

За 90 лет, прошедших со времени основания Калужского областного краеведческого музея, его деятельность не раз претерпевала существенные изменения, отражавшие различные этапы развития русской и советской исторической науки. Тесно связана история музея и с краеведческим движением в регионе. Так, именно Калужское общество изучения природы и местного края (КОИПМК) совместно с обществом истории и древностей (КОИД) выступило в 1919 г. инициатором создания губернского краеведческого музея на базе существующего Исторического музея, возникшего вместе с учрежденным в 1891 г. краеведческим обществом — Калужской ученой архив-

[1] Музейное дело в СССР.— Сб. науч. тр./ЦМР.— М., 1974; Музейное дело в СССР.— Сб. науч. тр./ЦМР.— М., 1980; Музей и современность.— Сб. науч. тр./ЦМР.— М., 1986.

[2] *Тверская Д. И.* Музей как научно-исследовательское учреждение//Музейное дело в СССР.— М., 1974.— С. 5; *Пищулин Ю. П.* О координации исследовательской работы краеведческих музеев (К постановке вопроса)//Музей и современность.— М., 1976.— Вып. 2.— С. 5—9; *Левыкин К. Г.* О координации научных исследований//Музейное дело в СССР.— Сб. науч. тр./ЦМР.— М., 1980, и др.

[3] *Разгон А. М.* Место музееведения в системе наук//Музей и современность.— Сб. науч. тр./ЦМР.— М., 1986.— С. 46.

ной комиссией (КУАК)[1]. В 1920-х гг. перед калужскими губернскими комитетами по делам музеев — губмузеями и общественным краеведением встала проблема создания сети музеев[2].

Документы из архива Исторического музея и данные справочников 1925 и 1927 гг. характеризуют местные музеи как учреждения историко-краеведческого профиля, отражающие определенные направления, сложившиеся в историческом краеведении[3]. Это Государственный музей Оптиной Пустыни в Козельске (год образования 1919), Малоярославецкий музей местного края (1919), Боровский Государственный историко-художественный и краевой музей (1922), Тарусский музей местного края (1921), Государственный Калужский музей (1897) и др. Музеи в Боровском монастыре и Оптиной Пустыни находились в распоряжении Главнауки — академического центра и определялись как родственные по задачам краеведческому музею[4].

Важно отметить, что с начала своего существования Калужский музей рассматривался как центр объединения всех краеведческих сил региона, как научный центр изучения истории края. Устойчивая преемственность в работе сменяющих друг друга историко-краеведческих организаций — Ученой архивной комиссии, Общества истории и древностей, Общества изучения местного края, а также функционировавших параллельно с ними Историко-археологического общества, Общества природы и местного края обеспечивала сохранение традиций изучения исторического прошлого края, его художественных и исторических памятников, занятий и быта местного населения. Историко-краеведческий музей хотя и занимал в этих процессах особое место, в целом подчинялся в своей деятельности целям и задачам названных общественных организаций.

К началу 1930-х гг. краеведческое движение в Калужской области оказалось в сложном положении, а деятельность Калужского краеведческого музея была признана далекой от задач социалистического строительства[5]. Возникло определенное расхождение между государственной политикой тех лет в области музейного строительства и музейной деятельностью в регионе, имевшей давние культурно-исторические традиции, что

---

[1] ГАКО (Государственный архив Калужской области), ф. 47, оп. 1, д. 4, 6, 14, 17; оп. 2, д. 32, 47, 52.

[2] Бюллетень НКП.— 1921.— № 8; Приказ НКП.— № 106.

[3] Архив ГИМ, папка 15. Музейная сеть.

[4] ГАКО, ф. Р—2878, оп. 3, ед. хр. 43, л. 16.

[5] ГАКО, ф. Р-2878, оп. 3, ед. хр. 43, л. 14, 39. Материалы обследования музея комиссией из РКП(б), ГОНО, ГПУ, ТФО. 1927—1928.

и побудило органы управления принять ряд мер по реорганизации краеведения, целью которых было приблизить краеведческое движение к социалистическому строительству [1].

И хотя осуществлявшиеся преобразования должны были заложить основы для превращения краеведения в широкое общественное движение, сама история развития исторического краеведения в регионе свидетельствует о сложности и неоднозначности такой перестройки устоявшихся форм деятельности по изучению местного края.

Музеи Калужского края, возникшие в конце XIX в. и в начале XX как учреждения общественного характера, работающие при активном содействии ученых края, меценатов, использовались больше как подсобные учреждения при краеведческих обществах и были тесно связаны с деятельностью научных обществ. При перестройке музейного дела в первые годы Советской власти центральное место занимали вопросы координирования деятельности научных учреждений по изучению местного края и общественных краеведческих организаций, проблемы взаимосвязи региональных исследований и историографии в целом, выдвигались задачи понимания значимости всех видов исторических источников и необходимости мер по их сохранению.

Деятельность Калужского общества истории и древностей в тот период протекала в координации с культурно-просветительными учреждениями, научными обществами на местах и в центре и была уже ориентирована на помощь в восстановлении хозяйственных сил страны. Члены общества обследовали хозяйство губернии, принимали участие в работе Бюро по изучению производительных сил и хозяйства при губплане Совета депутатов, в результате чего издавались соответствующие труды о социально-экономическом развитии края [2]. Изучение истории городов, фабрик, заводов, сел, промыслов и этнографии велось совместно с музейными работниками. Так, исследования, проведенные в 1920—1930 гг. сотрудником Калужского краеведческого музея М. Е. Шереметевой, явились частью выполнения программы научных обществ [3]. Изучение истории

[1] Известия ВЦИК.— 1928.— 3 октября.— № 230; Еженедельник НКП РСФСР.— 1928.— № 11.— С. 235, и др.

[2] Очерки Калужской губернии.— Калуга, 1925; Кустарные промыслы Калужской губернии и местная кооперация.— Калуга, 1920.

[3] *Шереметева М. Е.* Крестьянская одежда Калужской Гамаюнщины/ Труды Калужского общества истории и древностей.— Калуга, 1925; Женская одежда в бывшем Перемышельском уезде Калужской губернии.— Калуга, 1929; Производство набойки в с. Перемышль Калужского уезда//Краеведение.— 1929.— № 8; Набивание холста в Калужском крае.— Калуга, 1930, и др.

края сопровождалось активным комплектованием источниками музеев, архивов, а также множеством публикаций как членов научных обществ, так и сотрудников краеведческого музея, в которых они освещали свою деятельность. Это создавало необходимую источниковую базу для последующих работ, закладывало прочную основу для экспозиций, научно-просветительной работы, издательской деятельности, популяризации исторических знаний.

К концу 1920-х гг. Общество истории и древностей поддерживало научные связи с 80 советскими и 5 зарубежными обществами и учреждениями[1]. Активно сотрудничали с обществом видные советские ученые: М. Н. Покровский, В. А. Городцов, В. П. Семенов-Тян-Шанский, Д. П. Зеленин, которые являлись его почетными членами.

Таким образом, в 1920—1930-е гг. Калужские краеведческие общества не только вносили определенный вклад в формирование и изучение музейных и архивных фондов, но и обеспечивали координацию деятельности музеев на краевом уровне. Многие члены научных обществ работали в музеях региона или состояли в Совете содействия при Калужском Государственном музее. Интенсивная работа калужских краеведов в эти годы, высокий уровень краеведческих знаний способствовали становлению музеев региона, вводили в научный оборот новые источники, особенно по истории революционного движения, истории фабрик и заводов.

Возникновение этого нового направления краеведческих изысканий стало возможным благодаря большой работе партийных органов и музеев по сбору материалов историко-революционного значения. Заметную роль в организации этой деятельности играл Истпарт, приступивший к созданию специального музея[2]. В конце 1926 г. музей губернского Бюро Истпарта по решению Губкома РКП(б) вошел в Калужский областной музей как один из подотделов исторической экспозиции[3]. В структуре объединенного музея он занимал особое положение — составлял самостоятельный музей-выставку с экспозицией «История революционного движения Калужского края»,

[1] ГАКО, ф. Р-324, оп. 1, д. 2, л. 109, 121, 128, 136.

[2] Коммуна.— 1924.— 28 ноября. Объявление Губкома РКП(б) о сборе материала по истории 1905 г. для пополнения музея истории партии. А также, ГАКО, ф. Р-2878, оп. 3, ед. хр. 4, л. 14.

[3] В целях приближения местных малых музеев к краеведческому профилю, а также упорядочения музейной сети в 1924 г. все имеющиеся в Калуге музеи образовали одно музейное учреждение — Калужский Государственный областной музей. См.: Архив ГИМ. ф. 54. Объединение музеев, а также ГАКО, ф. Р-2878, оп. 3, ед. хр. 43, л. 14, 19.

преобразованный затем в историко-революционный отдел[1]. К 1940 г. в ходе перестройки музейных экспозиций и в целом всей структуры музея материалы по революционному движению вошли в исторический отдел и отделы социалистического строительства.

Важно отметить, что активная работа местного Бюро Истпарта в области пропаганды и политического просвещения, научного изучения истории партии побудила к поиску новых форм его совместной работы с краеведческим музеем и общественностью. «Положение об Истпартотделе ЦК РКП(б) и «Положение об Истпартотделах губернских комитетов РКП(б)» определяли выставочно-музейную деятельность истпартов как одно из основных направлений их работы[2]. Постоянные деловые контакты музея и истпартотдела как научно-исследовательского учреждения по изучению и пропаганде истории партии обеспечили возможность создания выставок документальных материалов, а затем и историко-революционного отдела при краеведческом музее. Таким образом, совместная деятельность музея и губернского Бюро Истпарта внесли заметный вклад в развитие исторического краеведения и музейного дела в крае.

В ходе последующей реорганизации краеведческих обществ было создано Калужское районное Бюро краеведения (КБК), призванное стать научно-методическим центром всей краеведческой работы, обеспечивать подлинную массовость в этом движении, организовывать сеть краеведческих ячеек в колхозах, на фабриках, в учреждениях, школах[3]. (Они были созданы в 30 учреждениях и организациях)[4]. Краеведческие месячники, выпуск листовок, стенных газет на предприятиях, в школах, участие энтузиастов в археологических раскопках, в разведке полезных ископаемых, положительный опыт краеведов в практическом применении своих исследований истории края в музейном строительстве, социалистических преобразо-

[1] ГАКО, ф. Р-2878, оп. 3, ед. хр. 43, л. 17; А также см.: *Клабуновский И.* Об отделах революционного движения в краевых музеях//Краеведение.— 1927.— № 3.— С. 225.

[2] Пролетарская революция.— 1924.— № 1.— С. 282—309.

[3] В 1929 г. Калужская губерния была упразднена, а ее территория разделена между Московской и западными областями: Орловской, Смоленской, Тульской. Город Калуга вошел в Тульскую область и получил статус районного города. В 1944 г. была образована Калужская область Указом Президиума Верховного совета СССР. См.: Калужский край//Документы и материалы.— Тула; Приокское книжное изд-во, 1987.— Кн. 4.— С. 61 .

[4] Историко-краеведческие организации Калужского края. 1891—1937.— Калуга.— 1982.— С. 17.

ваниях в крае,— все это привлекало к краеведческой деятельности широкие круги общественности[1].

Дальнейшие поиски новых форм организации краеведческого движения и форм связи исторической науки с народом, эксперименты в этой области многими учеными признаются как явно неудачные[2]. Постепенное снижение роли общественных организаций в жизни страны в конце 1930-х гг. в силу объективных и субъективных причин не могло не сказаться на краеведческом движении и музейном деле. Реорганизация краеведческой работы в центре и на местах в 1937 г., ограничивая возможности краеведения и в первую очередь исторического, усложняла его взаимодействие с музеями[3]. Структура краеведческого движения оказалась разрушенной, а само краеведение пошло на убыль и стало уделом узкого числа людей, занятых им в силу своих служебных обязанностей,— работников музея, архива, библиотеки. На Калужский краеведческий музей как на научно-исследовательское и культурно-просветительное учреждение было возложено научно-методическое руководство краеведческой работой, но сам по себе музей был не в состоянии сплотить и воссоздать краеведческое движение, вовлечь людей в научную деятельность по изучению местной истории. Негативные явления в общественой жизни страны, догматизм, каноны «Краткого курса ВКП(б)», довлеющие над всеми направлениями музейной деятельности, снижали теоретико-прикладной уровень краеведческого знания, уводили от активного изучения истории края, тормозили поиски новых форм взаимодействия и взаимовлияния музея и исторического краеведения.

Во время Великой Отечественной войны научно-исследовательский институт краеведческой и музейной работы подготовил инструктивный материал «О мероприятиях по усилению краеведческой работы в РСФСР в условиях военного времени»[4], издал ряд брошюр по вопросам собирательной и экспози-

[1] В 1937 г. в краеведческом движении Калужского района участвовало около 2 тыс. человек.

[2] *Толстов С. П.* Вопросы организации структуры в краеведческом движении//Советское краеведение.— 1930.— № 10.— С. 9; *Разгон А. М.* Пути советского краеведения//История СССР.— 1967.— № 5.— С. 196. Историческое краеведение/Под ред. Матушина Т. Н.— М.: Просвещение, 1975.— С. 14, и др.

[3] Постановлением 1937 г. «О реорганизации краеведческой работы в центре и на местах письмом — директивой Наркомпроса «О постановке и организации краеведческой работы» от 25 апр. 1938 г. были ликвидированы все существующие общественные краеведческие организации в центре и на местах. Руководство краеведческой работой перешло к Наркомпросу.

[4] Работа политико-просветительных учреждений в условиях военного времени: Директивные и инструктивные материалы для музеев.— М., 1943.— Вып. 4.

ционной работы [1], по учету и хранению музейных систем Наркомпроса РСФСР [2], по проблемам музейного дела и краеведения [3].

Научно-исследовательская работа по историческому краеведению в Калужском музее в годы Великой Отечественной войны после освобождения края от немецких оккупантов была ограничена и сосредоточивалась на исторической географии, геологии, этнографии. В сборе материалов по истории местного края и истории Великой Отечественной войны принимали участие лишь немногие краеведы-энтузиасты, которые вели подбор документального и изобразительного материалов для восстановления разрушенных городов области, составляли историко-археологические карты, карты полезных ископаемых, списки лекарственных, пищевых и технологических растений [4].

Калужский краеведческий музей в сложных условиях военного времени развернул определенную работу среди населения по сбору первоисточников о военных действиях Советской Армии на территории Калужской области, о партизанском движении. Так, директор музея А. В. Зиновьев выезжал летом 1942 г. на места боев для сбора военно-исторического материала. Шефство над музеем по созданию нового раздела экспозиции, посвященного Великой Отечественной войне, взяли на себя московские Политехнический и Исторический музеи. В этом же году в одном из залов Калужского краеведческого музея силами сотрудников и энтузиастов края была представлена выставка «Великая Отечественная война советского народа», готовилась — «Освобождение г. Калуги от немецких оккупантов» [5].

Краеведческое движение 1950—1960-х гг. в Калужском крае выявило новые формы работы: общественные музеи, краеведческие клубы, кружки красных следопытов в школах, советы ветеранов войны по изучению истории края. В эти годы Калужский краеведческий музей, как и многие другие музеи страны, пытался преодолеть отрыв от системы исследовательских, просветительных учреждений, общественных организаций.

---

[1] *Серебренников Г. Н.* О привлечении местных материалов к музейно-выставочной экспозиции Великой Отечественной войны с немецкими оккупантами.— М., 1942; *Закс А. Б.* Методика экспозиционной работы в краеведческом музее.— М., 1943; *Коробков Н. М.* Руководство к собиранию материалов по истории Великой Отечественной войны.— М., 1942.

[2] *Симкин М. П.* Советские музеи в период Великой Отечественной войны//Труды НИИМ.— М., 1961.— Вып. II.— С. 262.

[3] *Маневский А. Д.* Музейно-краеведческое дело.— М., 1943; Основные вопросы музейно-краеведческого дела.— М., 1943.

[4] ГАКО, ф. Р-2878, оп. 3, ед. хр. 109, л. 12.

[5] Там же, ед. хр. 105, л. 7.

Прекращение обмена опытом музейной и краеведческой работы отрицательно сказалось на постановке и решении ряда важных вопросов жизнедеятельности краеведческого музея. Музей в 1950-е гг. старался сплотить вокруг себя краеведов области. Особенностью этого периода развития краеведения в регионе является деятельность отдельных энтузиастов-краеведов, педагогов-историков, ветеранов войны в районных городах и селах, сумевших создать музеи на общественных началах.

Отметим, что состав фондов многих из них и масштабы их культурно-просветительной работы быстро переросли возможности музеев на общественных началах. Поэтому инициатива жителей небольших городов и поселков Калужской земли, проявившаяся в сборе материалов по местной истории и создании музеев, получила государственную поддержку, и эти музеи вошли на правах филиалов в состав областного краеведческого музея. Примером может послужить деятельность таких музеев, как краеведческий музей в г. Козельске, военно-исторический имени Г. К. Жукова, военно-исторические музеи на Ильинских рубежах, Зайцевой горе, Безымянной высоте и других, получивших широкую известность в стране [1].

Деятельность Козельского народного историко-краеведческого музея (с 1968 г. филиала Калужского областного краеведческого музея) совпадала с одним из направлений, сложившихся в региональном историческом краеведении в 1950—1960 гг. — изучением и пропагандой памятников истории, археологии и архитектуры, а уровень постановки работы в музее влиял на характер исследований краеведов-энтузиастов истории района, города, монастыря Оптиной пустыни. Научно-исследовательская работа Козельского музея стимулировала общественность к изучению истории края. О краеведе Сорокине В., бессменном директоре, человеке глубоко образованном, знали писатели В. Чивилихин, В. Солоухин и многие ученые-историки, сумевшие оценить источниковую значимость коллекции Козельского музея, перспективы изучения и использования местных памятников истории и культуры в целом. Музей, координируя свою исследовательскую деятельность с научно-исследовательскими институтами Москвы и Ленинграда, участвовал в археологических, этнографических экспедициях, поддерживал деловую связь с литературными музеями Тулы, Орла, Москвы, с Московским филиалом Географического общества СССР.

[1] *Сорокин В.* Пропаганда памятников истории и культуры в Козельском районе//Пропаганда памятников истории и культуры в Калужской области.— Калуга.— 1968.— С. 25; *Дукельский В.* Музеи центра РСФСР как явление культуры//Музейная сеть СССР.— Сб. науч. тр./ЦМР.— М., 1985.— С. 48.

Учитель истории А. Терешин еще при жизни маршала Г. К. Жукова с помощью Калужского краеведческого музея, ветеранов войны, краеведов района и области создал историко-мемориальный музей полководца в селе Угодский Завод, ныне село Жуково. В этом небольшом музее собраны уникальные документы, фотографии, личные вещи маршала, различные издания его книг и другие экспонаты, привлекающие внимание историков, писателей, кинематографистов.

Однако, несмотря на активизацию краеведческого движения, рост общественных музеев и их заметную роль в создании источниковой базы науки, вся эта деятельность сохраняла стихийный характер, переживала постоянные спады и подъемы. Закономерно, что в эти годы учеными-историками вновь поднимался вопрос о создании научно-методических центров в единой системе общественных краеведческих организаций [1].

Калужский областной краеведческий музей в 1950-е гг. объединял краеведов-энтузиастов, в его активе было свыше 150 человек, но он был единственным учреждением в области, занимающимся научно-методической работой по краеведению и музееведению, да к тому же испытывал постоянные трудности из-за отсутствия налаженной системы печатной пропаганды краеведческих знаний [2]. Попытка возрождения общества краеведов Калужской области обнадеживала, как и первый выпуск «Калужского краеведа». Общество ставило своей задачей «всестороннее изучение родного края, оказание действенной помощи в выполнении областных хозяйственно-политических и культурных задач коммунистического строительства» [3].

Однако ни общество краеведов, ни секция историко-краеведов при Калужском отделении Географического общества СССР так и не сумели собрать распыленные силы краеведов области.

В 1960—1970-е гг. заметным явлением в жизни научной общественности и краеведов области стали историко-краеведческие конференции. На этих конференциях подводились итоги изучения основных проблем истории региона. Результаты исследований использовались в учебно-воспитательном процессе в вузах, музеях, школах, лекционной работе. Краеведы обратили внимание научных работников, педагогов и широких кругов

[1] *Лихачев Д. С.* Памятники культуры — народное достояние//История СССР.— 1951.— № 3; *Кабанов П. И., Ушаков А. В.* О советском краеведении//История СССР.— 1963.— № 3, и др.

[2] *Коган Г. В.* Полотняный завод.— М., 1951; Калужский областной краеведческий музей/Сост. *Зиновьев А. В.*— Калуга, 1955; *Пантелеев В.* Полотняный завод.— Калуга, 1959.

[3] Калужский краевед.— Калуга, 1958.

общественности на необходимость изучения научных архивов и фондов музеев области[1]. Калужские краеведы совместно с музейными сотрудниками, архивистами, советскими и партийными работниками издавали очерки о партийных организациях области, тематические сборники документов и статей, исследования по истории революционного движения, истории Великой Отечественной войны на территории края[2]. Новые материалы по истории края дореволюционного и советского периодов вводились в экспозиции музеев, использовались в лекционной работе. Таким образом значительно усовершенствовалась экскурсионная и лекционная тематика в областном музее[3].

Однако приходится констатировать, что издательская деятельность краеведов совместно с музеями имела существенные недостатки. Публикации были далеки от специфики музейной работы, не публиковались исследования по музейным коллекциям, не выпускались каталоги.

Необходимо признать, что застойные и негативные явления, характерные для нашего общества в 1970-е — начале 1980-х гг., были присущи и исторической академической науке. Сказались они и на научном уровне работ по краеведению, что привело к падению престижа как краеведческой работы в целом, так и исторического краеведения в частности.

Неблагополучное положение в развитии и координации связей системы «Историческая наука и музей» оказало негативное влияние на решение многих практических вопросов музейного строительства в Калужском крае, в деле охраны и пропаганды памятников истории и культуры, организации туристско-экскурсионного дела.

Совершенно очевидно, что развитие музейной деятельности невозможно без опоры на историческую науку, без активного привлечения как ученых, так и энтузиастов-краеведов к разработке вопросов музейного дела в форме соавторства или творческого сотрудничества.

В 1980-е гг. наметился существенный сдвиг в практике совместного изучения и использования культурного наследия в Калужской области. Он является следствием не только возрос-

---

[1] Третья (юбилейная) краеведческая конференция Калужской области. Тезисы докладов.— Калуга — Обнинск, 1971.

[2] Очерки истории Калужской организации КПСС.— Тула, 1967; Ленин В. И. и Калужский край.— Тула, 1971; История Калужской партийной организации.— Тула, 1978; Установление Советской власти в Калужской губернии.— Калуга, 1975; Когда бушуют грозы.— Тула, 1971; Калужский край. Хрестоматия.— Тула, 1976—1982. Т. I—III.

[3] НА КОКМ. Отчеты музея по научно-просветительной работе. 1960—1970 гг.

шего интереса к истории и усиления социальной активности населения, но и расширения сферы научных и культурных контактов.

Изучаются исторические маршруты туристско-экскурсионного кольца, проблемы использования музеефицированных памятников Боровского Пафнутьева монастыря, Оптиной Пустыни под Козельском, Полотняного Завода, памятных мест и музеев в Тарутине, Малоярославце, селе Жуково и др. Фонд культуры СССР проявляет живой интерес к местным историко-краеведческим проблемам.

Об отставании печатной пропаганды историко-краеведческого знания в области, историко-культурной сферы от нужд времени и об активизации и оживлении краеведческой деятельности говорится в совместном постановлении коллегии Министерства культуры РСФСР и Калужского облисполкома от 27 февраля 1987 г. «О мерах по дальнейшему улучшению содержания и использования памятников истории и культуры Калужской области». Обкомом КПСС и Калужским облисполкомом были рассмотрены вопросы о работе советских органов и общественных организаций по изучению и использованию памятников истории и культуры, утверждена целевая программа по их использованию, музеефикации, реставрации [1].

Краеведы говорят о необходимости решительно улучшить деятельность областного отделения ВООПИК, работу историко-краеведческой секции Географического общества СССР [2]. Активизация работы общественных организаций будет способствовать дальнейшему развитию краеведческого движения. Возросло количество проблемных публикаций по вопросам краеведения на страницах центральных и местных органов печати. Созданные историко-краеведческие клубы «Добрая воля» (Калуга), «Зодчий» (Обнинск) являются яркими примерами заинтересованности населения в деле изучения, пропаганды и реставрации памятников. Клубы оказывают практическую помощь производственно-реставрационным мастерским области в реставрации уникальных памятников старины.

Широкий резонанс имела в свое время публикация «Материалов Свода памятников истории и культуры Калужской области» [3]. Это пока единственное научно-справочное издание о памятниках истории, архитектуры и искусства. Дальнейшая работа над отдельным томом «Свода памятников истории, ар-

[1] *Тарасова К.* Фактор патриотического воспитания//Знамя — 1987.— 11 августа.

[2] *Мурзинцев В.* Обсуждают краеведы//Знамя.— 1987.— 15 марта.

[3] Материалы Свода памятников истории и культуры РСФСР. Калужская область.— М., 1978.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры, № 70).

хитектуры, археологии и искусства Калужской области» имеет не только научную, но и большую социально-культурную значимость. Она способствует повышению общественного внимания к изучению местной истории.

Примером культурно-организующей роли совместной работы в этом направлении могут служить исследования, осуществляемые Институтом археологии АН СССР, музеями и краеведами-энтузиастами при подготовке «Свода памятников археологии Калужской области»[1]. Институт археологии является инициатором проведения на базе Калужского краеведческого музея ежегодных историко-краеведческих научных конференций по проблемам изучения древнейшей истории Верхнего Поочья и координации научной деятельности археологов и сотрудников музея[2]. Рассматривается вопрос об организации межрегиональных историко-археологических конференций с привлечением московских, тульских, орловских и брянских историков и краеведов.

Влияние вузовской науки на краеведческое движение пока незначительно, хотя Калужский Государственный педагогический институт как ведущий центр научно-исследовательской работы по истории края и выступает инициатором сотрудничества между музеем и историками-специалистами. Однако повседневной формой такие контакты так и не стали. Преподаватели кафедр истории СССР и истории КПСС редко участвуют в проводимых музеем исследованиях, ограничиваются консультационной и совещательной формой сотрудничества, редко практикуют творческую форму соавторства в разработках тематических сборников, планов, экспозиций и выставок.

Исторический анализ контактов музеев с научными учреждениями и краеведческими организациями позволяет сделать вывод о специфике этих взаимоотношений на региональном уровне. Связанные общим предметом исследования, научные институты, музеи и общества краеведов становятся звеньями единой системы «наука — музейное дело — краеведение», обеспечивающей решение комплекса проблем изучения и использования культурного наследия региона. Любые нарушения в этой системе, выход из «игры» любого из партнеров пагубным образом сказываются на развитии культуры края. Только тесное взаимодействие и сотрудничество могут обеспечить повышение

[1] *Фролов А. С.* Итоги и перспективы работ над «Сводом памятников археологии Калужской области//Проблемы Древнейшей истории Верхнего Поочья: Тезисы докладов и конференций.— Калуга, 1986.— С. 3—4.

[2] Проблемы Древнейшей истории Верхнего Поочья: Тезисы докладов и конференций.— Калуга, 1986; Вопросы археологии и истории Верхнего Поочья: Тезисы докладов.— Калуга, 1987.

качества краеведческих исследований, подъем научного уровня музейной деятельности и реальное влияние науки на духовное развитие общества. Причем складывающиеся отношения должны быть в полном смысле слова партнерскими, учитывая существующие различия в функциях научных учреждений, музеев и краеведческих обществ. Взаимовыгодная интеграция деятельности нуждается в четком определении направленности и характера историко-культурного изучения края. Это путь разработки и последующей реализации комплексных региональных программ освоения культурного наследия.

Приложение I.

ИСТОРИКО-КРАЕВЕДЧЕСКИЕ ОРГАНИЗАЦИИ КАЛУЖСКОГО КРАЯ

1. Калужская Губернская ученая архивная комиссии (1891 — ноябрь 1918 гг.) В 1918 г. преобразована в Калужское общество истории и древностей. Выступила инициатором создания исторического музея (1897 г.).

2. Калужское общество истории и древностей (ноябрь 1918 — июнь 1929 гг.) преобразовано в Калужское общество местного края.

3. Калужское церковное историко-археологическое общество (февраль 1901 — 1914 гг.).

4. Калужское общество изучения природы и местного края (июль 1910—1922 гг.) инициатор создания местного естественноисторического музея «На благое просвещение» имени купца А. А. Рыжичкина (1914 г.).

5. Калужское Губернское общество краеведения (январь 1925 — июнь 1929 гг.) преобразовано в Калужское общество изучения местного края.

6. Калужское общество изучения местного края (июнь 1929 — декабрь 1930 гг.) ликвидировано решением 1-й краеведческой конференции Калужского района.

7. Калужское районное бюро краеведения (декабрь 1930 — декабрь 1937 гг.).

8. Областное общество краеведения (1958 г.) реорганизовано в красведческую секцию Калужского отделения Географического общества СССР.

Л. А. Чурилова

Музеи Крайнего Севера и традиционная культура

Исследования последних лет все более убеждают нас в необходимости сочетать разработку общей модели музейной деятельности с изучением функционирования конкретного музея в конкретном историческом, социальном и культурном контексте. Поскольку большинство музеев решают круг вопросов как общемузейного, так и специфически местного характера, региональные музееведческие исследования могут быть отнесены к числу наиболее перспективных, наиболее приближенных к практике. Причины усиливающейся сегодня дифференциации музеев следует искать не только в их профильной ориентации и особенностях собраний, но и в отличиях задач, стоящих перед музеями отдельных территорий. Степень сложности музейной деятельности оказывается прямо пропорциональной сложности реальной социокультурной ситуации в регионе. В этом плане значительный интерес представляет изучение музеев Крайнего Севера. К районам Крайнего Севера относятся огромные территории, равные по площади почти половине СССР и расположенные преимущественно к северу от Полярного круга. Они отличаются суровыми природными условиями, относительно слабой заселенностью и в то же время входят в сферу интенсивного хозяйственного освоения. Коренное население составляет группа народностей Севера. Традиционными районами их проживания являются семь автономных округов — Ненецкий Архангельской области, Ямало-Ненецкий и Ханты-Мансийский Тюменской области, Таймырский (Долгано-Ненецкий) и Эвенкийский Красноярского края, Чукотский Магаданской и Корякский Камчатской областей. Кроме того, народности Севера проживают в пределах Якутской и Бурятской АССР, в Ловозерском, Кольском и Мезенском районах Мурманской и Архангельской областей, Туруханском районе Красноярского края, северных районах Томской, Иркутской, Читинской и Амурской областей, Хабаровском и Приморском краях и Сахалинской области.

Л. А. ЧУРИЛОВА — аспирант отдела музееведения НИИ культуры.

До XX в. народности Севера сохраняли традиционный уклад жизни и самобытную, выработанную на протяжении веков культуру. Передача мировоззренческого опыта у народов бесписьменных культур, приобщение к прогрессивным культурным ценностям прошлого производились изустно. Диалогические отношения с миром соответствовали общественно-экономическому и культурному уровню развития этих народов. Объективной необходимости в появлении музея, выполняющего, по словам французского ученого А. Моля, задачу хранения «консервантов культуры»[1], функцию хранения и передачи социокультурной информации, у этих народов не существовало. Поэтому возникновение музея у народностей Севера явилось в значительной степени итогом глубоких преобразований, охвативших все стороны их жизни.

Социально-экономическая отсталость местного населения до Великой Октябрьской социалистической революции обусловила необходимость дополнительного этапа создания предпосылок культурной революции. Появление письменности на родном языке, подготовка национальных кадров, создание учебных, культурно-просветительных и медицинских учреждений,— все это позволило народностям Севера осуществить культурную революцию[2]. Новым и наиболее рациональным методом культурного подъема, развития самодеятельности и вовлечения народностей Севера в советское строительство, а также оказания им немедленной экономической и культурной помощи явились культурные базы. Целесообразность их организации на Крайнем Севере в виде комплексных учреждений, объединяющих в себе культурно-просветительную, врачебную, ветеринарно-зоотехническую, хозяйственную, кооперативную и научно-исследовательскую работу, была признана постановлением пленума Комитета Севера в мае 1925 г.[3].

Через краеведческие пункты культбаз осуществлялась одна из важнейших задач, выдвинутых Комитетом Севера,— сбор сведений о жизни и нуждах местного населения, изучение его истории, культуры и быта, выяснение мероприятий, обеспечивающих социалистическую перестройку хозяйства, дальнейший подъем материального и культурного уровня. Результаты исследовательской работы краеведов культбаз нашли отражение в публикациях: «Промысловые млекопитающие Туруханского края», «Охотничий промысел эвенков правобережья Енисея»,

[1] *Моль А.* Социодинамика культуры.— М., 1973.— С. 33.

[2] *Луковцев В. С.* Минуя тысячелетия: О социалистическом развитии народностей Севера.— М., 1982.

[3] См.: Советский Север.— 1935.— № 1.— С. 36.

«Очерк экономических отношений у западных коряков», «Обмен у коряков»[1]. Краеведческий сектор Комитета Севера совместно с Научно-исследовательской ассоциацией Института народов Севера подготовил и издал методические пособия для краеведов Севера: «Как составлять карту», «Программа по изучению морского зверобойного промысла», «Программа для собирания сведений о бытовом календаре туземных народов Сибири и Дальнего Востока»[2]. Специальные сибирские издания: «Сибирская живая старина», «Сибирские записки», «Сибирский рассвет», «Сибирские огни», «Сибирская природа», «Советский Север», «Сибиреведение» и другие публикуют в этот период множество статей, посвященных вопросам этнографии народностей Севера, их историческому прошлому, особенностям мировоззрения, искусства. В результате сбора и изучения информации, поступающей с мест, Комитет Севера при Президиуме ВЦИК составил картотеку, основными рубриками которой были: материальная культура; общее понятие о народности; общественная жизнь; географическое положение; экономическое положение; товарооборот; транспорт; связь[3].

Остро ощущавшаяся в тридцатые годы неизученность природных богатств региона, социальных, экономических и культурных особенностей его населения диктовала необходимость организации краеведческих обществ и музеев на местах. Музей на Севере, вызванный к жизни практикой социалистических преобразований, явился одним из рычагов проведения культурной революции и с самого начала своего существования был тем исключительным по своему положению учреждением, в круг научных интересов которого входило всестороннее изучение природы северного края, процесса социалистического строительства и традиционной культуры коренного населения.

В столицах национальных округов создаются краеведческие музеи. Центром краеведческой и научно-исследовательской работы в Чукотском национальном округе стал краеведческий музей в Анадыре, открывшийся 14 ноября 1931 г.[4]. В целях изучения истории народов, населяющих Таймырский национальный округ, освоения северного морского пути, развития социалистического строительства, поднятия культуры народов Таймыра, охраны, учета и концентрации памятников природы, старины, искусства, вовлечения трудящихся масс в исследования природных богатств округа в сентябре 1937 г. на Таймыре

[1] См.: Советский Север.— 1935.— № 1.— С. 45.
[2] Там же.
[3] Советский Север.— 1932.— № 6.— С. 124.
[4] История и культура чукчей: Историко-этнографические очерки.— Л., 1987.— С. 223.

был организован краеведческий музей и научная библиотека при нем[1]. Краеведческий пункт Корякской культбазы с момента своего возникновения в 1930 г. приступил к изучению хозяйства, общественного строя и культуры коряков, без чего невозможно было правильно сориентироваться в окружающей, новой для работников пункта, этно-культурной среде[2]. Опыт полевой работы, непосредственное участие в процессах социалистического строительства, знание местных языков обеспечивали работникам пункта теснейшую связь с коренным населением, возможность объективной оценки ценностей традиционной культуры, сохранявшей в то время еще свой живой облик.

Организация краеведческих обществ в районах проживания коренного населения подчинялась просветительным целям, вместе с музеями они должны были способствовать хозяйственному и культурному освоению северных районов страны. Перед музеями Крайнего Севера был с самого начала поставлен комплекс задач с учетом региональной специфики. Однако оптимального сочетания охранительной и образовательной функций музея достичь не удалось в силу различных объективных причин. Подлинно научное осмысление лишь приподнятых пластов традиционной культуры народностей Севера было затруднено вследствие крайне слабой материально-технической базы культурно-просветительных учреждений, нехватки научных кадров на местах, отсутствия национальной интеллигенции. В полной мере не была реализована музеем, в частности, и функция документирования, хотя уже в то время остро ставился вопрос о сохранении культурного наследия народностей Севера для настоящего и будущего.

С самого начала социалистических преобразований большое внимание обращалось на то, что «северные народы создали своеобразную культуру»[3] и что помощь этим народам «должна заключаться в содействии... укреплению и развитию их культуры, которая является частью общечеловеческой культуры, созданной человеком в зависимости от сочетания природных и иных условий существования»[4]. Однако общая ориентация на перестройку патриархального уклада жизни и внедрение советских инноваций в культуру коренного населения не могла не оказывать воздействия на постановку важнейших вопросов

[1] Государственный архив Таймырского автономного округа, ф. 10, оп. 1. св. 3, д. 14, л. 10.

[2] Советский Север.— 1932.— № 6.— С. 102—106.

[3] Центральный Государственный архив РСФСР, ф. 296, оп. 1, д. 205, л. 2.

[4] Там же, л. 2 (об.).

музейной деятельности. В тот период музей объективно не мог удовлетвориться ролью зеркала, отражающего быстро изменяющуюся жизнь, специфика деятельности музея требовала диалектичного осмысления происходящих процессов. Но эта сущность деятельности музея выразилась на уровне лишь сформулированной цели. Сказанное ни в коей мере не должно восприниматься как попытка умалить достижения предшествующего этапа изучения музеем традиционной культуры народностей Севера. Преобладание в определенный период документирующей функции музея было явлением закономерным. Коллекционная основа для дальнейшей работы была заложена, а вместе с тем и накоплен значительный опыт в отборе, хранении и научной обработке памятников традиционной культуры.

Только сегодня в условиях интенсивного роста интереса к традиционным формам культуры появилась реальная возможность обнаружить во всем комплексе культуры народностей Севера то, что ранее не замечалось, диалектически овладеть ценным опытом, накопленным народностями Севера в этнопедагогике, народной медицине, режиме питания, народных ремеслах, искусстве, фольклоре, играх, жизни в суровых природных условиях[1]. За последние несколько лет было значительно расширено и понимание культурного наследия и культурной самобытности народностей Севера, включающее не только материальные, но и духовные аспекты.

Сегодня при разработке проблем исторического опыта заселения и освоения Севера страны, миграционных процессов коренного населения, формирования общественного сознания у народностей Севера исследователь вряд ли обойдется без изучения музейных фондов. С другой стороны, результаты исследований, например, проблемы генезиса ранних форм религиозных верований, представлений о природе и месте человека в ней у народностей Севера находят отражение, в той или иной степени, в экспозициях музеев Крайнего Севера. Однако сложившаяся система не приспособлена для решения стоящих перед музеями задач углубленного изучения традиционной культуры, поиска эффективных методов трансляции ее прогрессивных ценностей. Иными словами, к прежним целям музея, заключавшимся в создании источниковой базы для научных исследований и пропаганды ценностей культуры народностей Севера, добавляется ориентация на саму традиционную культуру. Более того, в условиях быстрого экономического развития районов расселения народностей Севера, когда требуется скорей-

[1] Культура народностей Севера: традиции и современность.— Новосибирск, 1986.— С. 18—19.

шее решение острых социально-культурных проблем, роль музея состоит в том, чтобы создать почву для взаимопроникновения прогрессивных элементов традиционной и современной культур. Фонды и экспозиции музеев Крайнего Севера должны формироваться с учетом реального полиэтнического культурного комплекса, органично развивающегося на протяжении длительного исторического периода. Важнейшей сегодняшней проблемой является обобщение уже накопленного музейного капитала, обладающего высокой научной ценностью, отражающего весь комплекс традиционной культуры многонационального Севера страны. Ориентируясь на сферу культурных контактов, музеи Крайнего Севера выступают как связующее звено между продолжающим бытовать комплексом черт традиционной культуры и массивом инноваций, связанным со все более урбанистичным настоящим народностей Севера, с современной индустриальной культурой.

Сложной задачей регионального значения является отражение музеями процесса культурной интеграции. С одной стороны, некоренное население усваивает различные грани традиционно-бытовой культуры народностей Севера в основном спонтанно, через практику взаимного познания и относительно случайно, путем знакомства с экспозициями музеев Крайнего Севера. Последнее в большей мере является формой научного познания традиционной культуры, теоретически осмысленной музеем. С другой стороны, интенсивность интеграционных процессов предполагает значительное увеличение количества культурных ценностей, усваиваемых народностями Севера, и их непосредственное участие в создании новых, нетрадиционных форм ценностей. Обращение к «маленькой энциклопедии», как часто называют музей в автономных округах, становится традиционным для впервые вступивших на заполярную землю. Не пройдет мимо своего музея и коренной житель, приехавший из поселка в столицу округа.

В первом случае посетитель приобщается к новой для себя культуре народностей Севера, зародившейся в глубине веков. Как правило, культурные запросы такого посетителя в плане общего представления об истории освоения северных пределов страны, процессах строительства новой жизни в основном удовлетворяются музеем. Во втором случае, музей воспринимается посетителем как определенный символ сохранения традиционной культуры, и в то же время как новое явление современной культуры, ранее не характерное для общественной жизни коренных народностей. Тем самым он способствует осознанию народностями Севера ценности своего культурного наследия.

Расширение зоны музейного влияния в районах традиционного расселения народностей Севера сопряжено с особенностями половозрастного и профессионального состава населения, с экстремальностью природно-климатических условий жизни, с трудностями преодоления огромных расстояний, которые разделяют населенные пункты друг от друга и от обжитых районов страны [1]. Необходимо учитывать и то обстоятельство, что в условиях научно-технической революции и интенсивных миграционных процессов усиливается или по крайней мере сохраняется культурная дифференциация населения, создавая в нем слои, в разной степени освоившие городскую культуру и в разной степени отошедшие от культурных традиций села [2]. Следует также иметь в виду, что по развитию социальной инфраструктуры районы Крайнего Севера значительно отстают от наиболее развитых регионов страны. Наиболее отстающим элементом уровня жизни здесь является социально-культурная база [3]. Указанные обстоятельства в полной мере отражаются на функционировании музеев Севера. В самом обобщенном виде современная социокультурная ситуация, с которой сталкиваются в своей работе музеи Севера, характеризуется: дальнейшим ускорением промышленного освоения, значительным притоком новых масс населения, ориентирующегося на временное проживание в высоких широтах, далеко зашедшими процессами интернационализации и модернизации всех сфер общественной жизни, углублением межнационального общения, продолжающимся исчезновением традиционной культуры и вместе с тем повышением интереса к ее наследию и, наконец, зарождением экологического сознания. Для музея происходящее означает: изменение состава музейной аудитории, дифференциацию запросов различных категорий посетителей, переход к комплексным исследованиям местной культуры, поиск форм интенсивного воздействия на культурные процессы. И хотя многие из приведенных характеристик присущи развитию и других регионов, особую остроту они приобретают именно в районах Крайнего Севера.

Так, экологические аспекты ускоренного промышленного освоения региона, ставшие предметом широкого обсуждения, на Севере особенно тесно связаны с проблемами экологии культуры. «Если природа необходима человеку для его биологической жизни, то культурная среда столь же необходима для его

[1] XXVII съезд КПСС и пути ускорения социального развития Сибири.— Красноярск — Новосибирск, 1987.

[2] *Чурбанов В. Б.* Культура и социально-экономический прогресс.— М., 1986.

[3] XXVII съезд КПСС и пути ускорения социального развития Сибири.— Красноярск — Новосибирск, 1987.

духовной, нравственной жизни, для его «духовной оседлости», для его привязанности к родным местам, для его нравственной самодисциплины и социальности»[1]. Процесс взаимодействия человека с природной средой Севера скорее экологически небезопасен, чем гармоничен, что закономерно приводит к новой интерпретации принципов сосуществования северянина и окружающей его природы, выработанных им в течение столетий. Эти обстоятельства активизируют изучение музеями Севера исторического опыта природопользования коренных народностей, целенаправленнее становится культурно-просветительная деятельность, проводимая музеями с целью воспитания у населения бережного отношения к уникальной и легко ранимой северной природе. Так, Таймырский окружной краеведческий музей все более расширяет связи с заповедником, расположенным на Таймырском полуострове. Очевидно, что не только привлекательнее для местных жителей, но и действительно поучительными для приезжих стали бы перестраивающиеся экспозиции музеев Севера, отражающие противоречия современной хозяйственной деятельности с традиционным укладом жизни, этнокультуры. Ведь именно музеи Севера могли бы отразить проблему экологического мира коренного северянина с естественной средой обитания. В определенной степени осмысленное музеями традиционное природопользование способствовало бы интеллектуальному освоению пришлым населением данной стороны традиционной культуры народностей Севера. Пропагандируемые музеем экологические традиции коренных народов, на наш взгляд, в какой-то степени способствовали бы предотвращению конфликтов в этой области. К сожалению, примеров отражения музеями Севера названной проблемы практика музейной работы не знает.

Музееведческий аспект изучения традиционной культуры народностей Севера позволяет раскрыть сущность ее исторического развития как естественной основы современного социально-культурного творчества народностей Севера. Идея преемственности традиций и их обновления в области народного творчества получила экспозиционное воплощение, например, в одном из самых северных краеведческих музеев страны — Таймырском. Выставка «Изделия сувенирного цеха совхоза «Пясино» в жилом интерьере» явилась итогом тематического комплектования фондов музея произведениями народного и декоративно-прикладного искусства из традиционного сырья — оленьего меха, рога, камуса, бисара. Использованные в экспозиции музейные предметы из ранее скомплектованных коллек-

[1] *Лихачев Д. С.* Экология культуры//Москва.— 1969.— № 7.— С. 173.

ций — старинные инкрустированные металлические украшения, предметы быта из кости мамонта и рога оленя, ковры из оленьего меха, изготовленные долганскими, ненецкими, эвенкийскими народными мастерами, удачно подчеркнули прочность сохранения этнокультурной специфики региона. Синтез старого и нового, продемонстрированный в экспозиции, способствовал пониманию посетителем истоков сегодняшних особенностей бытования традиций, процесса естественного вхождения народного творчества в общую социалистическую культуру и ее обогащение новыми художественными и техническими идеями. Но подобные выставки лишь капля в море, лишь одно из направлений работы. Музею предстоит сформировать в своих экспозициях целую систему связей современной и традиционной культур, способствовать преемственности культурного развития региона. Для достижения этой цели музей должен больше работать в среде бытования традиционной культуры и видеть в ней не только источник комплектования, но и углублять представления о ней, реставрировать ее на новой основе и, приближаясь к познанию сути этой культуры, возвращать ей сохраненные им ценности.

Многообразие стоящих перед музеями Крайнего Севера задач объясняется высокой степенью интеграционных процессов во всех сферах общественной жизни народностей Севера. Включаясь в объективно необходимый и интенсивно развивающийся процесс взаимодействия культур, отражая объективные связи реального мира, музей участвует в процессе общения традиционной и современной культур, являясь своеобразной коммуникативной системой. В условиях интенсивного проникновения инноваций в культуру и быт коренного населения перед музеем стоит задача не только документирования, но и поддержания, обратной трансляции ценных элементов традиционной культуры в среду бытования. Тем самым музей превращается в важнейший фактор сохранения и дальнейшего развития культуры народностей Севера. Диалог древней культуры народностей Севера с современной культурой предполагает уважение к самобытности, оригинальности и неповторимости традиционной культуры, а также поиск общих принципов развития. Традиционно-бытовая культура северных народностей находится в постоянном процессе изучения, хотя многие ее ценные элементы исчезают или уже исчезли, не получив глубокой оценки, не отраженные музеем. В существующей социокультурной ситуации перед музеями Севера встают сложные задачи новой интерпретации противоречивого комплекса воззрений и обычаев, бытовавших у народностей Севера в прошлом. Так, происходит поворот музеев от категоричных, прямо-

линейных и негативных суждений, отраженных в экспозиции, в отношении такого ценнейшего психокультурного реликта и сошедшего на нет явления духовной культуры как шаманизм.

Осуществление перестройки всех сфер нашей жизни не может не предполагать сохранение и обогащение прогрессивных ценностей культуры коренных народностей Севера, живого наследия прошлого, без чего само представление о прогрессе и перспективах развития северных народностей оказывается пустым и бессодержательным. На современном этапе качественно нового осмысления прошлого закономерно обращение ко всему комплексу культурного наследия народностей Севера, нахождение в нем точек опоры для дальнейшего движения вперед. Перед музеями Севера стоит задача огромной важности: своевременно, научно, доступно реконструировать генетический код культурной памяти северных народностей, отразить сложные процессы взаимовлияния и взаимообогащения традиционной и современной культур. Однако существующие формы и методы трансляции прогрессивного традиционного наследия музеями Севера пока далеки от совершенства и неэффективно «работают» на социальную практику. Музеям в первую очередь необходимо новое понимание своей роли по отношению к традиционной и складывающейся современной культуре народностей Севера, осознание своего особого места в решении социальных, экономических, национальных и экологических проблем. Выполняя «реанимационную» функцию по отношению к прогрессивному наследию традиционной культуры, музеи Севера берут на себя ответственность за ее сохранение, воспроизведение и развитие. Безусловно, эта задача стоит не только перед музеями. На наш взгляд, ее решению способствовало бы сотрудничество со школой, средними и высшими учебными заведениями, специализированными художественными учреждениями. Научная деятельность, организованная на таком уровне, позволила бы расширить каналы трансляции ценностей традиционной культуры народностей Севера. В силу предпосылок своего возникновения, развития и современного состояния музеи Крайнего Севера в основном были и остаются музеями краеведческого характера. Непреходящая их ценность заключается в том, что они, как никакие другие научные учреждения, являются наиболее приемлемыми центрами концентрации музейного капитала и наиболее доступными проводниками знаний о родном крае в широкие массы многонационального населения Севера. В конечном счете, музеи совместно с родственными им учреждениями и общественными организациями призваны стать важнейшим средством создания новой культуры народностей Севера, сочетающей в себе достижения современности с многовековыми традициями.

М. Т. Майстровская

Искусство музейной экспозиции в контексте общих тенденций стилеобразования

(II половина XIX — начало XX вв.)

Музей как социальный институт связан с жизнью общества и его культурой тысячами уз. Однако так уж сложилось, что в музееведении основное внимание уделяется воздействию музея на культурное развитие общества и совсем не рассматривается воздействие внешнего контекста на музей. Многое из того, что могло бы обогатить музейную деятельность, сегодня отвергается как несущее в себе угрозу утраты пресловутой «музейной специфики». Вследствие такого положения мы до сих пор не представляем себе в полной мере, какое влияние оказывают на музеи социальные, политические, ценностные ориентиры эпохи, ее художественные вкусы и идеалы. Между тем любой музей прежде всего — часть культуры своего времени, иногда даже ее «реликт» в современном обществе.

Подлинное понимание места и роли музея в контексте тенденции той или иной эпохи возможно только при рассмотрении его в системе культурных взаимосвязей. Коммуникативная система музея всегда характеризует принадлежность к определенной социальной ситуации, и вместе с тем — это самая динамичная его часть, изменяющаяся под воздействием эволюции

М. Т. МАЙСТРОВСКАЯ — ст. научный сотрудник отдела музееведения НИИ культуры. Автор статей: Исторический обзор тенденций развития экспозиционного оборудования музеев. (На примере музеев Москвы и Ленинграда)//Промышленное искусство.— М., 1980; Современные тенденции архитектурно-художественного построения выставочных экспозиций//Научно-техническая информация. Серия XIX, № 69.— М., 1984; Анализ экспозиции «Калининская область в период развитого социализма» (Вопросы архитектурно-художественного решения)//Музей и современность. Проблемы экспозиционной работы на современном этапе.— М., 1984.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры, № 132), и др.

социально-политических и эстетических воззрений[1]. Выдвигая коммуникацию как самое характерное и подвижное звено в системе музея, следует еще раз указать, что сложение и смена коммуникативных структур не является элементарной, произвольной перестройкой их и обусловлена социальными, экономическими, научными, эстетическими преобразованиями в общественной жизни, неотделима от общих процессов в культуре. Таким образом, изменение музейных коммуникативных структур становится, в свою очередь, частью социально-культурных процессов. В качестве составных частей музейной коммуникации могут быть выделены ее базовая и производная структуры. Последняя охватывает сферу непосредственной реализации коммуникативных возможностей экспозиции, т. е. восприятие ее посетителем и все формы организуемого в экспозиции общения. Напротив, базовая структура есть, собственно, сумма условий, обеспечивающих коммуникативные процессы в музее. К их числу относятся все методы создания экспозиционного образа — архитектурные, художественно-проектировочные, сюжетно-сценарные, средства изобразительного и прикладного искусства, технические и, наконец, музейно-предметные. В совокупности они образуют комплекс средств художественной выразительности, формирующийся и развивающийся в тесном взаимодействии с общими тенденциями в культуре и искусстве. Рассмотрение компонентов и особенностей функционирования музейной коммуникации требует исследования всей суммы общественно-политических и социально-культурных аспектов, определяющих ее сущность. Задача данной статьи формулируется как исследование некоторых аспектов становления, развития и смены коммуникации музеев в контексте культуры второй половины XIX и начала XX вв. Учитывая, что главными компонентами базисной структуры музейной коммуникации можно считать экспозицию музея и его здание, взятое в комплексе типологии, стилевых характеристик эпохи, интерьера

[1] Перестройка музейной коммуникации в историческом плане происходит не только при полной или частичной деформации ее структурных элементов. Система коммуникации может претерпеть изменения принципиального характера, благодаря преобразованию отдельных элементов внутри старой структуры или при включении в структуру новых элементов. Например, исторически сложившаяся система экспозиций мемориальных музеев, дворцов и т. п. остается неизменной, но процесс ее восприятия в новых социальных условиях принципиально нов. На более позднем историческом этапе типология здания может оказаться не соответствующей характеру новых коммуникативных структур. Здание музея органически единое с коммуникативными элементами в эпоху первоначального сложения может оказаться в более позднее время разведенным с типологией, социальной направленностью экспозиций иной эпохи.

и т. д.,— внимание в первую очередь будет обращено на зависимость формирования экспозиции от главенствующих, в тот или иной период, направлений в архитектуре и искусстве интерьера. Исторические рамки исследования — вторая половина XIX и начало XX вв.— выбраны не случайно. Это время характеризуется становлением и развитием крупнейших музеев России и Европы [1].

В XIX столетии создаются такие крупнейшие музеи Европы, как Новый музей в Дрездене, Национальная галерея и художественно-ремесленный музей в Берлине, Национальная галерея в Лондоне, Метрополитен-музей в Нью-Йорке, Саут-Кейссингтонский музей в Лондоне, музей Атениум в Финляндии и др.

Национальные музеи в России создаются и в столицах, и в провинции. Новый Эрмитаж (1839—1852), Новое здание Оружейной палаты (1844—1851), Исторический музей в Москве (1874—1883), Русский музей в Петербурге (1895), Музей Штиглица (1885), Третьяковская картинная галерея (1900—1905), Картинные галереи и художественные музеи в Екатеринбурге (1887), в Нижнем Новгороде (1900—1903), в Саратове (1885), во Владимире (1900—1903), Историко-художественный музей в Угличе (1892), Музей народного искусства (кол. Морозова) в Москве и др. Во второй половине XIX столетия ведущее место в общественном сознании заняла идея «народности, понимаемая как идея национальной культуры, национальной независимости, демократии и народного блага, идея народа и нации»[2].

На гребне этих мировоззренческих устремлений развивается и приобретает важное значение такая форма общественного движения, как организация музеев — носителей передовых взглядов и идей просвещения, образованности, народной культуры. Наряду со строительством заводов, фабрик, коммерческих доходных домов, торговых пассажей, банков, клубов, театров, парков и т. д. строятся здания национальных музеев. Эти представительные сооружения в той или иной степени отражают общественные взгляды, эстетические воззрения, характерные противоречия своего времени. Стилевые изменения, переход от одной эпохи к последующей — от классицизма к

[1] Широко развернувшееся строительство музеев в Европе начинается несколько раньше, на отрезке времени с конца XVIII — нач. XIX вв., что чрезвычайно характерно и говорит об органической связи этого явления с социальными преобразованиями — развитием капитализма, значительно задержавшемся в России.

[2] *Кириченко Е.* Москва: Памятники архитектуры 1830—1910 гг.— М.; 1977.— С. 3.

эклектике, а на рубеже XIX—XX вв. к новому стилю — модерну,— явились опосредованной материализацией духовных, научных, социально-экономических устремлений общества (Строительство каждого музейного здания — уже в самом процессе проектирования, при всесторонней заинтересованности и практическом участии не только архитекторов, но научных, художественных и широких кругов общественности означало консолидацию всех основных выразителей культуры времени)[1]. Сложность политической ситуации, в которой осуществлялось строительство новых зданий музеев, не могла не оказать воздействия на выбор проектов и на их осуществление. Уже в связи с местом размещения (Петербург — Дворцовая площадь; Москва — Кремль, Китай-город и др.) проектанты должны были считаться с требованиями правительства. В этом смысле строительство не было до конца свободным. Идеология «официальной народности» и стремление к народности в понимании передовой общественности вынуждены были приходить к компромиссу.

Чтобы проследить зависимость заложенных в архитектуре здания и экспозиции структур музейной коммуникации от идеологических и социально-культурных требований времени, следует обратиться к конкретному рассмотрению «моделей музеев». В этом смысле выразительную картину дает сравнение музея начала XVIII столетия — Кунсткамеры и музеев нового времени.

Кунсткамера Российской Академии наук в Петербурге (1718—1734 гг. арх. И. Матарнови, И. Земцов, Н. Гербель, Т. Киавери), основанная в 1725 г., была, по мнению современников, одним из лучших музеев Европы и по своему научному уровню, и по организации экспозиции. По практической направленности, определявшей всю коммуникативную структуру Кунсткамеры, это было своеобразное «окно», открывшее для Петровской России выход к богатейшим завоеваниям мировой культуры. Научно-художественный характер выразился как в самом здании, возведенном на рубеже барокко и классицизма, так и в ансамблевом решении музея, его интерьеров и экспози-

[1] Для разработки положения о музеях в 1883 г. была образована особая комиссия при Академии художеств в составе видных представителей науки, литературы, искусства (М. П. Боткин, Д. В. Григорович, В. И. Якоби, Д. П. Данилевский и др.). Комиссия должна была составить подробные соображения об учреждении художественно-промышленных музеев в провинциальных городах.— Неделя строителя.— 1883.— № 11.— С. 81. См.: Борисова Русская архитектура 2-й половины XIX в.— М., 1979.— С. 288—289.

ции. Высокий эстетический уровень всех элементов музейной системы символизировали величие духа мировой культуры и искусства. Этому подчинялись структурообразующие части ансамбля, от которых требовалось в равной мере выразить чувство красоты и содержательности. Гармония архитектуры передавала идею силы и могущества просвещенной государственности.

В документах Кунсткамеры встречается упоминание о музейном интерьере, об экспозиции, которая отличалась четко определенными разделами, строгим размещением экспонатов и единством художественного оформления[1]. Экспозиционные залы и их оборудование создавались в расчете на размещение определенных коллекций. Это первый экспозиционный ансамбль в России, созданный одновременно со зданием по единому плану и замыслу архитектора, в котором организация экспонатов полностью подчинялась архитектурному замыслу — ритмам, масштабу, объемам здания и его стилю. Экспозиционное оборудование имело характер форм в стиле барокко. Архитектура залов диктовала принципы экспозиционного решения. Таким образом, здание, его интерьеры, экспозиция и оборудование до мельчайших деталей, например, золоченых витиеватых левкашеных полочек для экспонатов, были выполнены в едином стиле, господствовавшем в тот период.

Иные требования к музею, иная структура коммуникаций и, соответственно, иное искусство экспозиции сказались при создании музея Новый Эрмитаж (1839—1852). В нем с наибольшей отчетливостью отразились все те эстетические тенденции, которые господствовали в европейской музейной архитектуре. Строившийся в качестве дворцового музея, Новый Эрмитаж сохранил структуру, характерную для музеев такого типа конца XVIII — начала XIX вв. Однако по принципам формообразования он уже значительно отличался от них благодаря широкому использованию достижений прогрессивной музейной практики XIX столетия.

Для строительства музея был приглашен немецкий архитектор Лео фон Кленце, зарекомендовавший себя в создании Мюнхенской Глиптотеки (1816) и Пинакотеки (1830). Целью архитектора было создать парадное здание для коллекции произведений высокого искусства, осмыслив их в единстве с архитектурой. Идея его основывалась на известном воззрении на музей как алтарь просвещения[2]. Кленце так определил свою

[1] *Станюкевич Т. В.* Кунсткамера Петербургской Академии наук.— М., 1953.

[2] Здание строилось по концепции Кленце русскими архитекторами: Н. Е. Ефимовым, В. П. Стасовым, Н. Очаковым, А. Ланге.

задачу: «Этот музей, образуя одно целое с императорской резиденцией, должен быть спроектирован и украшен таким образом, чтобы представлять собой ряд комнат роскошно и изящно убранных, что позволяет и требует сущность предметов искусства, для помещения которых эти комнаты и должны служить»[1]. Для восприятия искусства ограниченным кругом посетителей коммуникативная структура выступила в весьма сложной художественной наполненности. Это был типичный музей на грани второй половины XIX в., сохранявший еще черты парадности первой половины столетия, романтически окрашенный, созданный в период, когда искусство, прежде всего литература, завершали путь «через романтизм к реализму». В решении всех элементов коммуникации музей был ярким примером общеевропейской эклектики. Организация экспозиции основывалась на принципе единства коллекций и художественного оформления залов — характерный пример ранней эклектики и стилизаторства. Системообразующими элементами для каждого архитектурного организма — здания, интерьера, предметов декоративного искусства, служили заимствования, переосмысление форм какого-либо определенного стиля. Музей имел специальные галереи античной скульптуры, залы Тициана и Рембрандта. Наиболее характерным можно считать оформление 20-ти колонного зала, где экспонировалась античная керамика. Вся архитектура зала подчинялась греческой теме: мозаика пола, орнамент на балках потолка, стенах. Роспись была рассчитана на размещение в этом зале специально спроектированных шкафов-витрин, которые входили точно в простенки. Была создана среда, в известной степени превращавшая сами экспонаты в предметы декоративного наполнения интерьера. Один за другим следовали «зал рисунков», «зал медалей», галерея скульптуры в виде римских терм и т. д. Залы ассоциировались с эпохой создания экспонируемых произведений искусств: Древнего Египта, Рима, Возрождения и, как в калейдоскопе, сменяли друг друга.

Стилизаторство, логично прибегавшее к средовому подходу для экспозиционного воссоздания особой исторической среды, было порождено общим влиянием эклектики, в частности, стиля «историзма», в оформлении жилых и общественных интерьеров.

Общее архитектурно-художественное решение залов, предназначенных для конкретного типа экспонатов, планировочные решения и приемы экспонирования, образцы экспозиционного

[1] *Пилявский В., Левинсон-Лессинг В.* Эрмитаж. История и архитектура здания.— Л., 1974.

оснащения характеризуют определенный этап искусства музейной экспозиции. Одной из основополагающих черт всех элементов коммуникации этого этапа было включение экспонатуры как одного из центральных элементов экспозиционного ансамбля.

«Классицистическое» направление эклектики в архитектуре середины и второй половины XIX столетия, так полно реализованное в Новом Эрмитаже, получило достаточно широкое распространение. Яркий пример декоративно-ансамблевого типа экспонирования представляет собой музей Центрального училища технического рисования в Петербурге. Своим возникновением он обязан крупному финансовому деятелю России конца XIX в. барону А. Л. Штиглицу. Музей училища отвечал одной из актуальнейших задач профессионального образования в России, и в его собрании имелись первоклассные произведения искусства, приобретавшиеся на аукционах в Западной Европе. Здание музея проектировал его первый директор М. Е. Месмахер в формах поздней эклектики. В планировочной структуре здание имело два небольших световых двора и обходные галереи. Выставочный зал с верхним освещением воспроизводил дворики итальянских палаццо.

Состав коллекций обусловил назначение отдельных помещений и повлиял на планировку здания в целом. Интерьеры музея были оформлены в характере различных эпох и стилей, соответственно, экспонировались и подлинные предметы искусства и копии, выполненные для показа в училище. Архитектурная среда соответствовала, вернее, включала в целостный экспозиционный комплекс и интерьер, и выставленные произведения искусства. Каждый зал решался архитектором с учетом характера экспонатов, помогая тем самым восприятию произведений искусства в атмосфере, близкой к той, в которой они создавались. То есть все составные части художественной и предметной основы коммуникации объединялись в целостной структуре, способствовавшей наиболее действенной передаче комплекса исторической, эстетической и профессионально-художественной информации, содержащейся в музейных предметах. Следует отметить также, что музей был создан в конце века, в период последнего этапа эклектики, и потому его декоративное убранство носило характерную пышность и богатство, которые в единстве с высоким качеством отделочных работ ставили его в один ряд с лучшими архитектурными сооружениями конца XIX в.

Наряду с «классицистическим» направлением эклектики во второй половине века развивалось национальное направление. Истоки его были подготовлены всем социальным, мировоззрен-

ческим, научным и эстетическим развитием общества, установками самой эклектики. Разложение ордерной системы открыло доступ в архитектуру национальным древнерусским формам. Высокое искусство русской архитектуры, памятники древности, сооружения допетровской Руси в конце XIX в. в условиях подъема национального духа привлекали пристальное внимание передовой части общества.

«К национальным формам и истокам национальной традиции зодчие обращаются при проектировании особо значимых сооружений, долженствующих выражать национальную идею и служить воплощением народности»[1]. К числу таких построек относятся и здания музеев. Строятся крупнейшие национальные музеи — Оружейная палата в Московском Кремле, арх. К. Тон (1844—1851); Политехнический музей (1875—1877), арх. И. Монногетии, Н. Шохин; Исторический музей (1874—1883), арх. В. Шервуд; особняк Цветкова — «Цветковская галерея» (1897), арх. В. М. Васнецов; Третьяковская картинная галерея (1900—1905), арх. В. М. Васнецов и многие другие. С «классицизирующим» направлением, ориентировавшимся по преимуществу на ренессансно-барочные образцы, соотносились общечеловеческие ценности — гуманизм, наука, культура, прогресс. Этим задачам и служила архитектурно-художественная структура музеев.

«Русский стиль связывается с животрепещущими для страны социально-политическими проблемами. В его формах видится воплощение национальной самобытности, неповторимости и жизнеспособности русской культуры»[2]. Развитие капиталистических отношений, расширение социальной базы посетителей музеев, их демократизация, наконец, небывалый расцвет естественных наук, философии, литературы, музыки, живописи, рост национального самосознания оказывают решающее влияние на изменение статуса музеев, а как результат этого — усложняется, принципиально по-новому организуется структура музейной коммуникации. Здания музеев, приобретая внешние черты, выражающие общую идейно-художественную направленность содержания уже с открытых «позиций» улицы, как бы вступали в непосредственную связь со зрителями.

Новое здание Оружейной палаты Московского Кремля, построенное архитектором К. Тоном на рубеже середины века для национальной сокровищницы, отразило не только архитектурные концепции своего времени, но и идеальное представление современников о музее отечественного искусства.

[1] *Кириченко Е.* Указ. соч.— С. 48.
[2] *Кириченко Е.* Указ. соч.— С. 49.

В 1806—1810 гг. архитектором Еготовым построено первое специальное здание для размещения коллекций Оружейной палаты. Оно было парадно оформлено, украшено скульптурными изображениями по фасаду, однако по характеру организации архитектурного пространства оказалось плохо приспособлено для музейного использования. С развитием прогрессивных тенденций в музейном деле в 1838 г. появилась необходимость по-новому разместить предметы «в порядке по возможности систематическом и более соответствующем самим залам их вмещающим, составляя для сего примерные рисунки»[1]. Собрания были четко систематизированы по залам — Тронный, Оружейный, Серебряный, Портретный, Каретный — лишь после строительства здания 1851 г.

Здание, построенное Тоном, представляет собой типичный образец ранней эклектики, вобравшей в себя и стилизовавшей ордерную систему с декоративными элементами древнерусской архитектуры. Над рустованным первым этажом фасада подымается второй двухсветный этаж, украшенный колоннами с резным растительным орнаментом и полукруглыми окнами с гирьками, резными деталями, характерными для русского зодчества. В интерьерах, так же как на фасаде, элементы классической архитектуры перекликались с русским стилем, создавая просторные, парадные, богато декорированные помещения. Экспозиция строилась на принципах парадного хранилища, и декоративное убранство залов в виде колонн, пилястр, скульптурных медальонов с изображением монархов — все это, вместе взятое, выполняло социальный заказ, информируя избранного посетителя о могуществе, богатстве, талантливости русского государства и народа.

Создание Исторического музея в Москве (1874—1883), разгоревшиеся дискуссии вокруг проекта его здания — представляют явление весьма характерное. Прежде всего обращает на себя внимание заинтересованность широких общественных кругов в том, каков должен быть характер здания, какова будет его внутренняя отделка. В создании музея виделось значительное явление, призванное послужить распространению знаний о русской истории, утверждению национального сознания народа, развитию патриотических чувств. Тип здания должен был своим архитектурно-художественным обликом играть роль непосредственного символа, воздействующего на умы и сердца русских людей. Выбранное место для строительства — Красная площадь — включало музей в подлинный исторический кон-

[1] Московская оружейная палата.— М., 1960.— С. 16.

текст, соединяло прошлое с современностью, подчеркивая их глубокую связь и преемственность. По существу, дискуссии шли о том, какое впечатление должно оставлять новое сооружение, о чем оно будет повествовать широкой «аудитории». Предлагались различные исторические аналоги. То, что музей должен быть выстроен в формах национальной архитектуры, было бесспорно. Вопрос заключался в том, какие памятники могли бы более точно и целостно выявить идеалы, созвучные с современностью. Архитектура Исторического музея была призвана воплотить нравственную идею о высокой миссии русского народа, призванного создать идеальное общество [1].

Экспозиция созданного музея синтезировала как бы два основных направления — с одной стороны, она тяготела к ансамблевому типу со средовым подходом, что проявлялось в четком предназначении каждого из залов определенному историческому периоду. Их интерьеры представляли собой законченный архитектурно-художественный комплекс с включением в него экспозиции. С другой стороны, обнаруживалось тяготение к научно-систематическому экспонированию коллекций.

Таким образом, все элементы базисной структуры музейной коммуникации основывались на двух тенденциях — декоративно-ансамблевой со средовым построением и научно-систематической. Первая тенденция обеспечивала осмысление художественной целостности исторического периода, вторая опиралась на жесткие требования научной мысли. Оба принципа организации экспозиционного пространства, соединяясь в коммуникативной системе экспозиции, слагались в некий симбиоз, что в полной мере соответствовало господствовавшему духу «эклектизма».

Анализ многочисленных национальных промышленно-художественных выставок, получивших широкое распространение во второй половине XIX столетия, дает возможность отчетливее увидеть сущность и своеобразие архитектурно-художественной основы коммуникации в музеях. В создании выставок отчетливо выявились социально-экономические устремления общества (пропаганда ремесел, кустарного производства, достижений промышленности и т. п.), ярко прозвучали эстетические, художественные воззрения времени. Для выставок, как и для музеев, было важно выразить национальное своеобразие русской культуры, русского производства, наконец, показать ценность и своеобразие русского образа жизни.

Организация выставочных павильонов, общее декорирование решалось под руководством художника и архитектора. Все

[1] *Кириченко Е.* Указ. соч.— С. 3.

оборудование и оформление для павильонов в «национальном стиле» выполнялось на высоком художественно-исполнительском уровне. Так, для Всемирной Парижской выставки 1867 г. «выставочная мебель в русском стиле была изготовлена по особым, составленным для этих целей, рисункам»[1]. Формы этой мебели, опыт ее создания нашли свое продолжение в образцах экспозиционного оборудования Исторического музея. Применение на выставках достижений техники, прогрессивных материалов и новых рациональных конструкций оказали влияние на развитие отечественной архитектуры, в том числе и музейной.

В целом выставочная практика продемонстрировала связь музея и выставки с главенствующими воззрениями и интересами общества. Вместе с тем на уровне базовой структуры коммуникации и ее целей обнаруживаются принципиальные различия.

Коммуникативная структура выставок — декоративна, символична, содержит «подобие» подлинности. Коммуникационные связи открыты, прямолинейны, их задача ограничена информацией о факте, явлении, конечная цель не предполагает глубоких преобразований в сознании зрителя. Они должны информировать, дать толчок, указать на значительность явления или факта. По своей внутренней структуре это театрализованное представление. Подлинные музейные предметы, включаемые в декоративную среду, вступают в коммуникативную структуру как часть зрелищной демонстрации. Конечный результат связи со знаковой системой выставок — впечатление. Практика создания выставочных коммуникаций, между тем, оказала огромное влияние на музеи. Она внесла в их творческую работу характерную для выставок активность, большую открытость коммуникации.

В конце XIX в. интерес к предмету, явлению, подчеркивавшему национальное своеобразие, к самобытному произведению ремесла или прикладного искусства, предмету природных явлений, изобретению и т. п. определил характер многих экспозиций и музеев сугубо научного направления. Задача вырисовывалась — донести до зрителя сущностные и качественные стороны предмета, раскрыть истоки его происхождения. Внимание сосредоточивалось на экспонате как таковом. Коммуникативная структура в таких музеях строилась на основе принципа научно-систематических начал без архитектурно-художественного решения всей экспозиции в целом. Она отличалась перегруженностью, статичностью, большим количеством вспо-

[1] ЦГИАЛ, ф. 40, оп. 1 № 16, л. 63—68. Записки о деятельности комиссии по участию в Парижской Всемирной выставке.— 1867.

могательных материалов. Однако интерес к экспонату как таковому не привел к положительным результатам. Тот самый экспонат, которому требовалось создать условия для восприятия, тонул в коллекционном окружении.

Не было единства между «внешним и внутренним» в крупнейшем научном музее — Политехническом, выстроенном в «русском стиле». В пышном убранстве кокошников, гирек, бочек, узорных карнизов «русского стиля» проектировались корпуса музея естественной истории и сельского хозяйства, однако экспозиция строилась лишь на научно-систематических началах, исключая архитектурно-художественное осмысление.

Эти же принципы легли в основу организации музеев декоративно-прикладного и народного искусства — музея М. К. Тенешовой в Талашкине (Смоленской губ.), Кустарного музея в Москве (коллекция Морозова), музея Строгановского училища. Такие экспозиции предполагали сужение аудитории «потребителей», были обращены к людям, имеющим специальную подготовку, специфический профессиональный интерес. Нечеткость, неразработанность, аморфность базовой структуры коммуникаций этих музеев указывали на их переходный характер. Это было время поиска нового типа экспозиции, получившего распространение в дальнейшем.

В истории русского искусства, как известно, рубеж XIX—XX вв. оказался переломным. Обозначились качественные изменения формообразования во всех сферах искусства — литературе, живописи, архитектуре и т. д. Они захватили и прикладное искусство, и быт. В этот период музеи как посредники между искусством и его «потребителями» вырабатывают новые средства коммуникации, следуя основной тенденции времени — пропаганде искусства в широких кругах общества. Исходными были самоценность искусства, преобразовательная его миссия, единство красоты и пользы. В формообразовании — декоративность, символика образов, диалектическое единство противоположностей. В целом — демократическая направленность платформы. Структура музейной коммуникации разрабатывается в духе этих общих принципов. Изыскиваются средства прямой и целостной коммуникации — «произведение искусства — потребитель». Складывается своеобразное единство внешнего облика здания с его внутренним содержанием. Связь не ансамблевая, а символическая, образно-выразительная, не поверхностная, а содержательно-эмоциональная. Художественный образ здания повествует о единстве его с внутренним содержанием, «заявляя» о принадлежности этого содержания к определенному роду искусства. Произведения икусства по отношению к интерьеру «нейтральны», существуют в некотором «чи-

стом виде». Четко формируется прямая коммуникация «экспонат-потребитель».

Среди разнообразных течений и оттенков формообразования в музейном искусстве отчетливо усматриваются два основных направления в поздней эклектике — «неорусское» и «неоклассическое». Примерами этих направлений могут служить крупнейшие музеи конца XIX начала XX столетия — Третьяковская картинная галерея и Музей изящных искусств, сокровищница мирового искусства Запада и Востока (ныне Музей изобразительного искусства им. А. С. Пушкина).

Для «неорусского стиля» характерна попытка осмыслить декор как неотъемлемую часть в функционально-конструктивном качестве целого, подчеркнуть неразделимость «утилитарно-конструктивной» формы и декора. Черты, свойственные этому художественному направлению, ярко воплощены в здании Третьяковской картинной галереи (проект фасада В. М. Васнецова)[1]. В композиции фасада выражено присущее автору проекта сказочно-эпическое начало. «Как рукопись была сокровищницей мудрости и знания, так и этот фасад-заставка, каменный футляр, скрывающий, хранящий в себе сокровища русской художественной школы»[2]. Здание Третьяковской картинной галереи было построено с учетом прогрессивной и рациональной современной музейной практики. Это сказалось и в организации музейных пространств, и в учете функционально-утилитарных нужд, в разработке систем специального освещения живописных полотен с помощью верхнего света и конструкций «фонарей», системы искусственного освещения. Архитектура экспозиции преследовала прежде всего цель создания условий для непосредственного восприятия произведений искусства. Принципы создания «прямолинейной» коммуникации без посредников разрабатываются теоретически и внедряются в практику. «Задача заключалась в том, чтобы коллекция экспонировалась вне какого-либо бытового окружения», требовалось сделать «все для того, чтобы как можно выразительнее впечатляло само художественное произведение»[3]. Чуть позднее эта тенденция вылилась в утверждение, что «в музее должны быть видны выставленные предметы, остальное: стены, мебель,

[1] По проекту В. М. Васнецова построен «Дом художника» (1894 г.) в Москве, церковь в Абрамцеве (1882 г.), Цветковская галерея и др. Наиболее ярко своеобразие В. М. Васнецова как архитектора сказалось в строительстве фасада Третьяковской галереи.

[2] *Кириченко Е.* Указ. соч.— С. 91.

[3] Третьяков и его собирательская деятельность//Третьяковская галерея: Очерки истории. 1856—1917.— Л., 1981.

кронштейны и все внутреннее убранство — должны сливаться в один нейтральный, спокойный тон»[1].

Именно в это время делаются первые попытки проанализировать восприятие экспозиции зрителем. Общей тенденцией становится подчинение экспозиции научному осмыслению коллекций, простота экспозиционных средств как условие акцентирования внимания зрителя на объекте экспонирования. Даже на экспонирование произведений живописи оказали влияние принципы научной систематизации. Картины группировались на основе принадлежности к одной школе, одному художнику, направлению, а не по их цветовому колориту или формату, как это практиковалось в декоративно-ансамблевой экспозиции, где внимание к отдельному произведению оборачивалось пренебрежением к искусству. Очевидно, именно здесь следует искать истоки последующей утраты музейной экспозицией ее художественных качеств.

В конце XIX — начале XX вв. архитектура переживает последний всплеск эклектики, ретроспективным, самым последовательным вариантом которого был «неоклассицизм». Его формы оказались настолько созвучны Музею изящных искусств, что строительство этого здания можно считать одним из образцов неоклассического направления. По своей планировочной структуре и архитектурной стилистике музей оказался близок выработанному в Европе к 60-м годам XIX в. типу музейного здания. Однако ему присущи вполне самостоятельные черты. В стиле его нашли место интерпретации художественного восприятия и «ощущения исторических реминисценций». В основу архитектуры фасада был положен ордер Эрехтейона, уникального произведения античной Греции. «Представительный фасад с колоннадой, выдвинутый вперед портал с широкой лестницей, продолжение парадной лестницы внутри здания — все это традиционные черты, доведенные до совершенства»[2].

Как и любому произведению эклектики, зданию музея свойственно многостилье с ориентацией на античность. В плане научных музееведческих концепций музей базировался на принципе экспозиций первой половины XIX в.— декоративно-ансамблевом. Однако он был переосмыслен уже с точки зрения достижений современной музейной практики и с функциональ-

[1] *Миллер А.* Музейная мебель и ее оборудование//Музейное дело.— Л., 1925.— Вып. II.— С. 10.

[2] *Бархин Б.* Архитектура Музея изобразительных искусств//Музей.— № 3.— С. 236.

но-планировочных позиций «явился примером оптимального решения подобного предназначения здания»[1].

Залы музея строились по принципам организации архитектурной среды и всего декоративного убранства в стиле, соответствующем теме экспозиции. Были созданы также залы, решавшиеся в «нейтральном» характере. В основном они предназначались для экспонирования живописи, в отличие от «средовых», где выставлялась скульптура. «Нейтральные» залы были высокими, просторными, с большими окнами, и изящным и живописным декором потолков, что одновременно отвечало и новым течениям в архитектуре, и новым требованиям к музейному интерьеру. Таким образом, замысел Музея изящных искусств как бы суммировал весь опыт, накопленный искусством музейной экспозиции за более чем полувековой период.

Из вышесказанного следует, что процесс создания архитектурно-художественной основы музейной коммуникации обусловлен влиянием общественно-политических, научных, экономических и других факторов. В опосредованной форме архитектура музейного здания и художественная структура экспозиции заключает в себе диалектику эпохи. Так, искусство создания музейных экспозиций в течение XVIII — нач. XX вв. проходит этапы: а) целостного ансамбля, соблюдающего единство стиля архитектуры, интерьера и экспозиционного оборудования (Кунсткамера); б) эклектики в архитектуре при ансамблевом решении каждого отдельного зала в духе и стиле различных эпох (Новый Эрмитаж); в) единства стилевого решения здания и коллекционной структуры экспозиции (Исторический музей); г) научно-экспонатного «академического» решения в стиле и духе поздней эклектики, предполагающего создание оптимально «нейтральной» среды для экспонатов (Третьяковская галерея).

Проведенный исторический обзор показывает, что архитектурно-художественное решение музеев, задающее базовую структуру музейной коммуникации, является своеобразным выразителем социальных запросов и художественных вкусов эпохи, проводником их в музейную среду. Именно архитектура и оформительское искусство как элементы музейной системы, наиболее чутко реагирующие на изменения в общественном сознании и художественной культуре, обеспечивают связь музея с современной ему действительностью.

[1] *Бархин Б.* Указ. соч.— С. 238.

Е. Г. Гаранина

Специфика современной интерпретации музея-памятника

Поиск путей совершенствования научно-просветительной работы музеев осуществляется сегодня в русле проблем музейной коммуникации. Этот подход позволяет рассматривать экспозицию, ее интерпретатора (лектора-экскурсовода) и посетителя как участников особого рода общения, в процессе которого происходит не простая передача информации, знаний от одного к другому, а завязывается диалог, обмен мнениями, возникает эффект сопереживания, активизирующий процесс перевода полученных знаний в личностный план.

Эффективность музейной коммуникации зависит от целого ряда причин: возможностей самой экспозиции, степени подготовленности посетителя к восприятию музейной информации, профессионального уровня интерпретатора, разработанности методики всех форм идейно-воспитательной работы музея. Содержательное единство экспозиционной и идейно-воспитательной работы является важнейшим условием реализации коммуникативных возможностей экспозиции независимо от профиля музея. Что касается художественных музеев, то для них острота указанной проблемы как бы снимается специфическими особенностями самих экспонатов. Каждое произведение искусства воспринимается как самостоятельная художественная ценность, обладающая способностью к «самораскрытию» благодаря присущим ей эстетическим качествам. Поэтому поиск дополнительных средств выражения, которые может дать индивидуальное экспозиционное решение, не считается необходимым.

Большую часть художественных музеев удовлетворял (и продолжает удовлетворять) академический принцип построения экспозиций, в основе которого лежит историко-хронологическая и монографическая организация материала. Этот принцип в

Е. Г. ГАРАНИНА — зав. сектором Государственных музеев Московского Кремля.

своей основе соответствует структуре искусствоведческой науки. Он же определяет и основную линию развития всех форм устной интерпретации экспонируемых произведений искусства — по национальной принадлежности, эпохам, направлениям, школам, мастерам.

Сегодня исследователи приходят к убеждению, что этот принцип является правомерным, в основном, для крупных столичных художественных музеев, способных раскрыть все главные этапы развития искусства, причем сделать это на памятниках высоких художественных достоинств. Превращенный же в канон для построения экспозиций всех художественных музеев он отрицательно сказывается на экспозиции: образует ничем не заполненные лакуны, приводит к определенному шаблону, не дает возможности выявить эстетическую ценность и своеобразие каждой коллекции[1]. Естественно, все это ограничивает и возможности музейной коммуникации.

Вопросы разработки принципов и методов построения экспозиции художественного музея приобретают особую остроту, когда речь идет об экспонировании памятников средневекового, в частности, древнерусского искусства. Предваряя искусство Нового времени (а в местных музеях иногда соседствуя с искусством XVIII—XIX вв.), живопись Древней Руси часто предстает или как искусство очень экспрессивное, почти чувственное, или наоборот — назидательно-книжное, догматически иллюстративное. Сложность полноценного раскрытия памятников древнерусского искусства в экспозиции художественного музея вытекает из самой сути этого искусства, имеющего принципиальные отличия от искусства Нового времени. Произведения средневекового искусства не создавались как чисто эстетические ценности, их функционирование было связано с различными формами религиозной и культурной деятельности. Иконы, книги, фрески составляли гармоничный ансамбль храмового интерьера и вступали друг с другом в сложные смысловые и пространственные отношения. Единство традиционной культуры до сих пор не позволяет однозначно решить проблему об экспонировании иконописных памятников в современных художественных музеях[2]. Вот почему для памятников средневековой культуры особенно важно сохранение естественной среды бы-

[1] *Кострец М. А.* Некоторые вопросы создания постоянных экспозиций в художественном музее//Вопросы комплексного исследования художественных музеев.— Л., 1986.— С. 57.

[2] *Новожилова Л. И.* Художественный музей в системе культуры//Современный художественный музей: Проблемы деятельности и перспективы развития.— Л.: Гос. Рус. музей, 1980.— С. 5.—(Научные труды).

тования, позволяющей выявить их комплексный взаимосвязанный характер.

В решении вопроса о создании оптимальных условий экспонирования сложных и многогранных памятников русского средневековья особую значимость приобретают музеи, созданные на базе памятников древнерусской культовой архитектуры и их сохранившихся или научно-реконструированных интерьеров. Внутреннее убранство храмов, являющееся итогом длительных поисков оптимальных форм организации составляющих его элементов, само по себе задает структуру создаваемой экспозиции.

В период средневековья именно соборы были средоточием духовной жизни общества. Их архитектура, монументальная живопись, иконопись, декоративно-прикладное искусство носили ярко выраженный общественный характер. «Институт социальной архитектуры,— писал О. Э. Мандельштам.— т. е. устроение жизни в величественных и монументальных формах, казалось бы, далеко превосходящих прямые потребности человека, глубоко присущ человеческим обществам, и не пустая прихоть диктует его»[1]. Собор был вызван к жизни стремлением человека средневековья воплотить в «величественных и монументальных формах» все многообразие своей жизни — мировоззрение, характер мышления, способы и уровень созидательных возможностей, религиозные, философские, общественно-политические представления, т. е. всю сумму духовно-материальных связей и представлений эпохи[2]. Поэтому интерьер средневекового храма представлял собой своеобразную, только ему присущую многоплановую структуру, которая далеко выходила за пределы собственно художественных целей. Символические, ритуальные, исторические связи приобретали здесь первостепенное значение.

Для создания этой структуры привлекались все виды искусств, представленные порой разновременными и разностильными произведениями. Равноправными участниками храмового синтеза были, по выражению П. А. Флоренского,—«искусство огня», «искусство дыма», «искусство запаха», «искусство одежды»[3]. В результате возникала особая среда, определявшая художественный строй произведений искусства, характер заложенных в них идей, а также способы их раскрытия. Попа-

[1] *Мадельштам О. Э.* Гуманизм и культура.— Лит. прил. № 36 к газ. «Накануне».— 1921.— 20 янв.

[2] *Мурина Е. Б.* Проблемы синтеза пространственных искусств.— М., 1982.— С. 75.

[3] *Флоренский П. А.* Храмовое действо как синтез искусств//Маковец.— 1922.— № 1.— С. 31.

дая в храм, человек средневековья получал возможность приобщения к миру «небесному», «горнему миру высших духовных реальностей», и среда храма воспринималась им как своеобразное окно в этот мир. Но распахивалось это окно лишь в процессе богослужения, «т. е. художественная среда, созданная с помощью комплекса искусств, реально и полно функционировала только во время культового действа»[1].

Сегодня средневековый храм, ставший музеем-памятником русской средневековой культуры, превратился в своеобразное «окно в минувшее». Архитектурное пространство храма и все его «наполнение» воспринимаются как «пространство мысли» человека средневековья. Оно дает возможность увидеть, сколь значительным было место искусства в системе средневекового миропонимания, позволяет глубоко осмыслить его функции в системе христианского культа, понять эстетическую специфику этого искусства и тем самым определить его место в системе культурных ценностей сегодняшнего дня. Музеи-соборы принадлежат к числу наиболее полно сохранившихся памятников и поэтому позволяют приблизиться к пониманию внутреннего мира человека Древней Руси, увидеть, что его волновало, влекло к себе или отталкивало, как он понимал прекрасное, трагическое, героическое. Экспозиции музеев-соборов раскрывают особенности художественного творчества русского средневековья и предстают перед нами как художественная картина мира («образ мира»), поражающая сегодня своей универсальностью, искусством «мышления в красках», придававшим даже самым отвлеченным понятиям убедительно зримую форму.

Значение музеев-соборов прекрасно понимали и активно обосновывали ученые, деятели культуры еще в первые годы Советской власти. Бакушинский А. В., Грабарь И. Э., Флоренский П. А. ставили их в один ряд с другими музеями-памятниками, такими, как музеи-дворцы, музеи-усадьбы, подчеркивали социальную значимость и необходимость сохранения целостности их интерьеров, считая каждый элемент их наполнения частью более общей художественной формы[2].

Но история подлинной музеефикации соборов, т. е. открытия в них экспозиций произведений древнерусского искусства, оказалась достаточно сложной и длительной. Практически музеи-соборы как особый тип музеев ведут свою историю с кон-

[1] *Бычков В. В.* К вопросу о древнерусской эстетике//Проблемы изучения культурного наследия.— М., 1985.— С. 308.

[2] *Бакушинский А. В.* Исследования и статьи.— М., 1981; *Грабарь И. Э.* Для чего надо охранять и собирать сокровища искусства и старины.— М., 1919; *Флоренский П. А.* Храмовое действо как синтез искусств//Маковец.— 1922.— № 1.

ца 1950-х — начала 1960-х гг. Причин тому много, но главная, на наш взгляд, заключается в господстве в атеистической науке 1930-х— середины 1950-х гг. вульгарно-социологической точки зрения, согласно которой религия не являлась элементом культуры, а представляла собой как бы ее антипод, своеобразную «антикультуру». Понятия «религиозная культура», «культовое искусство» квалифицировались как понятия, созданные идеологами буржуазии. Естественно, соборы рассматривались как рассадники этой идеологии. Такая точка зрения оказалась не только несостоятельной теоретически, но и нанесла большой практический вред. Она также в некоторой степени оттолкнула от атеизма тех историков и искусствоведов, теоретиков и музейных практиков, которые имели дело с феноменами религиозного искусства, понимали его значение в системе культурных ценностей прошлого[1]. Для появления музеев-соборов необходимо было увидеть в религиозных воззрениях эпохи средневековья проявление формы общественного сознания, в которой развивалось человеческое отношение к миру и «вызревали многие философские, этические и эстетические идеи времени»[2]. Их предметным воплощением стали произведения средневекового изобразительного и прикладного искусства, создававшиеся, большей частью, для интерьеров средневековых храмов.

Поэтому сегодня музеи-соборы, сохраняя, как правило, историческую связь с архитектурно-планировочным ансамблем города, кремля или монастыря, а в своих интерьерах — естественно сложившиеся комплексы памятников и их расположение, дают современному посетителю документально-наглядное представление о роли и месте искусства в жизни русского средневекового общества, что является особенно важным для глубокого и верного восприятия древнерусских памятников. Сегодня открытие новых и совершенствование работы уже существующих музеев-соборов в определенной степени тормозится из-за отсутствия научно-теоретического обоснования их культурной значимости. Это является, на наш взгляд, одной из причин, по которой ценные памятники древнерусской культовой архитектуры часто превращаются в музеи совершенно чуждого им профиля. Привычной стала практика создания в интерьерах соборов научно-атеистических экспозиций, эксплуатирующих достоинства самого памятника и его расположения. Часто интерьеры храмов предстают современному посетителю в пре-

[1] *Угринович Д. М.* Культура и религия/Некоторые теоретические проблемы//Вопросы научного атеизма.— М., 1982.— Вып. 30.— С. 17.

[2] *Шердаков В. Н.* Задачи музеев по атеистическому воспитанию трудящихся на современном этапе научно-атеистической пропаганды в музеях.— М., 1974.— С. 3.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры; № 20).

дельно упрощенном, выхолощенном виде, и причину этого следует видеть в непонимании или недооценке экспозиционных возможностей и специфики музеев-соборов как особого типа музеев.

В Москве к ним относятся: Успенский, Архангельский, Благовещенский соборы, церковь Ризположения, собор Двенадцати апостолов Патриарших палат, домовые церкви дворцового комплекса Московского Кремля; филиалы ГИМа — Покровский собор на Красной площади, Смоленский собор Ново-Девичьего монастыря, церковь Троицы в Никитниках, а также филиал Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева — церковь Покрова в Филях. Формально они принадлежат к музеям разного профиля — как художественного, так и исторического. Но их объединяет однородность экспозиционного материала и единство принципов и методов построения экспозиций.

Рассмотрим более подробно музеи-соборы Московского Кремля. Основу их экспозиций составляют взаимосвязанные, исторически сложившиеся ансамбли, включающие архитектуру, монументальную живопись, центральные иконостасы, боковые иконостасы (Успенский собор), памятники декоративно-прикладного искусства, исторические некрополи соборов (Успенский, Архангельский). Каждый из этих комплексов создавался на протяжении столетий, претерпевал различные изменения и дополнения и в результате к моменту создания музейной экспозиции представлял собой сложное напластование разновременных памятников, неоднократно, по разным причинам менявших места своего расположения в соборе[1]. Единство отдельных элементов интерьера обеспечивалось сохранением художественных канонов и принципов организации внутрихрамового пространства.

Результаты научной работы по изучению истории формирования кремлевских соборов определили ведущую целевую направленность их экспозиций — не нарушая целостности, раскрыть основные этапы формирования интерьеров, представив те памятники искусства, которые наиболее ярко отражают общественно-политические, философские, эстетические идеи времени, особо значимые с научных позиций сегодняшнего дня. Для Успенского собора выделяются три периода: конец XV — начало XVI в., середина XVI в., середина и вторая половина XVII столетия, что соответствует этапам становления и укрепления централизованного Русского государства.

В результате научной реставрации был восстановлен из-

[1] *Толстая Т. В.* Местный ряд иконостаса Успенского собора в конце XV — начале XVI в.//Успенский собор Московского Кремля.— М., 1985.— С. 100.

начальный архитектурный облик Успенского собора 1479 г. и его авторская монументальная живопись, относящаяся к концу XV — середине XVII столетий. Был полностью сохранен состав и расположение четырех верхних ярусов икон центрального иконостаса 1653 г., а в местном ряду создана тематическая экспозиция, позволившая не только раскрыть характер изменений, внесенных в его структуру при патриархе Никоне, но и показать принципы построения местного ряда икон. Специально оставленные в этом ряду пустоты открывают зрителю детали фрескового цикла иконостаса-предшественника, созданного в конце XV в. и просуществовавшего в соборе до середины XVII столетия. Здесь же находятся две древние иконы, входившие в состав обоих иконостасов и дающие представление о характере иконописного убранства Успенского собора 1326 г. Тематико-экспозиционный план предполагал создание на солее собора перед иконостасом дополнительного экспозиционного комплекса, раскрывающего более полно тему «культурной среды Москвы XIV в.». Но при его практическом воплощении эти иконы оказались рассредоточены у западной стены собора и в боковом иконостасе.

Комплексы северного и южного боковых иконостасов включили как исторически располагавшиеся здесь в пристенных киотах иконы, так и памятники из других мест собора. Последние дополнили тематические группы и дали возможность комплексно представить памятники, наиболее значимые для каждого этапа формирования интерьера. Кроме того, в состав северного иконостаса были включены четыре иконы из Соловецкого собрания, поступившие в музей уже в советские годы. Решение включить в экспозицию этот единственный комплекс, не связанный исторически с интерьером, можно объяснить высокими художественными достоинствами этих икон, малочисленностью в соборе памятников иконописи грозненского времени и исторической связью двух из них с именем митрополита Филиппа II (Колычева), похороненного в соборе. В целом экспозиционное решение центральных и боковых иконостасов дало возможность в наиболее выигрышных условиях (степень освещенности и расстояние от зрителя) представить памятники иконописи, по праву относящиеся к шедеврам древнерусского искусства.

Приведенная тематическая структура экспозиции Успенского собора, а также структура экспозиций других музеев-соборов Московского Кремля базируется на проблемно-историческом принципе показа. Реализуется же этот принцип в сложном и приобретающем каждый раз индивидуальные черты сочетании ансамблевого и тематического методов. Причем ансамбле-

вый метод везде является основным. (Хотя почему-то в перечень музеев «ансамблевого» типа музеи-соборы не включают)[1].

Ансамблевый метод находит свое выражение в стремлении к воссозданию синтетической структуры храма, являющейся специфической особенностью и уникальным достоинством музеев данного типа. Использование этого метода обязывает рассматривать историческую, символическую и художественную значимость памятников комплексно и не допускать в экспозицию памятники, не характерные или тем более чуждые для интерьера храма.

Использование тематического метода позволяет выделить в исторически сложившихся комплексах собора памятники, наиболее значимые для основных периодов его формирования, показать историческую преемственность в развитии их идейного содержания, а также ввести в экспозицию памятники, исторически не связанные с конкретным собором, но важные для раскрытия той или иной проблемы. Подобный подход не противоречит традиционным принципам храмового «выставления» икон и не нарушает единства интерьера. Таким образом, если ансамблевый метод позволяет сохранить семантические и экспрессивные свойства интерьера, то тематический — акцентировать те семантические и репрезентативные свойства музейных предметов, которые являются наиболее значимыми с научных позиций сегодняшнего дня. В целом же, основной принцип и методы построения экспозиций музеев-соборов дают возможность как бы увидеть интерьер собора глазами наших предков и одновременно расставить необходимые для экспозиционного использования акценты.

Практика работы свидетельствует, что экспозиции музеев-соборов оказывают на современного посетителя сильное эмоциональное воздействие. Однако восприятие одиночного посетителя при отсутствии специальных знаний в области древнерусского искусства остается, как правило, нерасчлененным. В этом есть как положительные, так и отрицательные стороны. Посетителю бывает трудно увидеть в сохраненном интерьере когда-то действовавшего храма музейную экспозицию, понять пространственную организацию музейных предметов и выявить связи между ними. Воспринимая внешние особенности интерьера и отдельных экспонатов, посетитель не всегда способен проникнуть в их содержание, так как язык древнерусского искусства и язык данного вида музейной экспозиции для него часто представляют собой неизвестный код.

[1] Динамика социальных функций музеев различных профилей в современных условиях.— М., 1986.— С. 75.

Поэтому проблема глубокого и верного восприятия современным посетителем экспозиций музеев-соборов, проблема «прочтения» их сложного языка, а следовательно, и реализация их огромного коммуникативного потенциала сегодня особенно актуальна. И поскольку использование средств художественного проектирвания в ансамблевой экспозиции музеев-соборов крайне ограничено, важная роль в решении этой задачи принадлежит устной интерпретации экспозиции. Вступая в сложную систему отношений с памятником искусства (и его создателем), с экспозицией (а через нее с художником-экспозиционером) и с посетителем, интерпретатор призван наладить их общение, научить посетителя «читать» музейную экспозицию, понимать язык музейных предметов и с его помощью проникать в мир человеческих дел и чувств, отделенный от посетителя столетиями, развить чувство сопричастности, сопереживания событиям и явлениям этого мира [1].

Для выполнения этой сложной задачи интерпретатор экспозиции музея-собора должен обладать целой системой разнообразных знаний и умений. Но если знания в области истории и искусствознания составляют обычно часть его базового образования, то остальные — в области религиоведения, культурологии, психологии зрительного восприятия, педагогики, теоретических основ идейно-воспитательной работы он приобретает самостоятельно, в процессе практической деятельности. Отобрать, осмыслить и логически выстроить сложный экскурсионный материал ему помогают конкретные методические пособия и разработки. Но решают они, в основном, задачи образовательного плана. А вот вопрос о том, как с помощью словесного ряда не только передать определенную сумму знаний, но и преодолеть временной барьер, научить зрителя «видеть» и переживать увиденное, т. е. выполнить свою основную роль связующего звена, решается индивидуально, на основе собственного эмпирического опыта. Однако сегодня это и не может быть иначе в связи с теоретической неразработанностью данного аспекта методики устной интерпретации музейной экспозиции [2].

[1] *Гнедовский М. Б.* Музейная коммуникация и музейный сценарий//Музей и современность.— М., 1986.— С. 129—130.— (Сб. науч. тр.)— ЦМР СССР).

[2] В решении этих актуальных вопросов идейно-воспитательной работы должен быть, на наш взгляд, использован опыт постановки экскурсионного дела в первые два десятилетия Советской власти. В Москве был создан экскурсионный отдел Института методов внешкольной работы, в Петрограде — Научно-исследовательский экскурсионный институт. Их первоочередной задачей была разработка методики экскурсионного дела и обучение экскурсоводов, а на факультете общественных наук МГУ в 1922 г. была образована особая кафедра экскурсионного дела и краеведения. Сегодня же специалистов в области идейно-воспитательной работы музеев не готовит

При разработке обзорных и тематических экскурсий в 1960 — начале 1980 гг. за основу был взят искусствоведческий принцип — по видам искусства. Были созданы тематические экскурсии: «Архитектура», «Монументальная живопись», «Иконопись», включающие посещение нескольких соборов. Этот же принцип был основным и при проведении обзорных экскурсий, подтемы которых носили те же названия. Попытка дальнейшей, более детальной разработки каждой темы, особенно «Иконописи»,— по хронологии, школам, мастерам — оказалась сопряженной с большими трудностями. Возникали ничем не заполненные тематические лакуны, усложнялся экскурсионный маршрут, неизбежным становился повтор фактологического материала, а возможности углубления в проблематику оставались ограниченными.

Сегодня, продолжая развивать тематику экскурсий, научные сотрудники стремятся более тесно связать их структуру с образно-сюжетным строем и внутренней логикой самих экспозиций. При этом основной экспозиционный принцип — проблемно-исторический — становится и основным принципом построения экскурсий. Поскольку наиболее полно и конкретно (по отношению к экспозиции) оказались изучены исторические связи памятников, то прежде всего был разработан ряд тем, которые (пользуясь терминологией 1920-х гг.) можно отнести к «художественно-историческому» типу.

Такие экскурсии, как «Героико-патриотические мотивы в древнерусском искусстве» или «Общественные течения средневековой Руси и их воплощение в памятниках искусства»— делают акцент на социальной природе древнерусского искусства, выделяют его реальные связи с характерными событиями и явлениями времени и в то же время стремятся к раскрытию символической и художественной природы памятников, к введению современного зрителя в ценностный мир древнерусской культуры.

Проблемно-исторический принцип построения экскурсий предоставляет большие возможности для развития не только «художественно-исторических», но и «эстетических» экскурсий. Их эффективность в значительной степени зависит не только от того, насколько полно интерпретатор владеет методом худо-

ни один вуз. В 1920-е гг. были разработаны теоретические концепции методики экскурсоведения в художественных музеях. Существовали различные направления, школы, среди которых особенно значительными были школы А. В. Бакушинского и Н. А. Гейнике (Методика и практика экскурсионного дела.— М., 1925). На страницах специального печатного органа «Экскурсионное дело», а затем «Экскурсионный вестник» шел активный обмен опытом практической работы, велась оживленная, открытая полемика по теоретическим вопросам.

жественного анализа всех видов искусств (хотя это, конечно, главное), но и от того, насколько глубоко он чувствует и понимает специфику и возможности экспозиций музеев-соборов вообще и отличительные черты каждой конкретной экспозиции, в частности.

Поэтому сегодня при разработке методики экскурсоведения поиск направлен на развитие всех основных видов художественного анализа — полного, комплексного, сравнительного,— с учетом внутренней логики построения самих позиций. Так, метод целостного «прочтения» интерьера собора предоставляет возможность дать наиболее общее представление о восприятии пространства храма и его «наполнения» человеком средневековья. Объяснение символики основных архитектурных членений собора и его пространственных зон, тесной взаимосвязи архитектуры и монументальной живописи, воплощавшей сложные космологические представления в конкретных образах, роли иконостаса в системе храмового синтеза, функционального назначения всех видов искусства в структуре христианского культа,— постепенно раскрывает перед современным зрителем «образ мира», в котором жил человек средневековья, и тем самым помогает ему понять особенности художественного языка средневекового искусства. Одна из специфических черт экспозиции музеев-соборов состоит в том, что они раскрываются перед посетителем сразу, во всем своем объеме и силе эмоционального воздействия. Природа этого воздействия не всегда четко осознается. Метод целостного «прочтения» помогает ввести современного зрителя в мир духовной культуры средневековья, объяснить причины «непохожести» образов, окружающих зрителя, на образы реального мира, закрепить его первые самостоятельные зрительные впечатления и помочь осознать эстетическую сущность его эмоционального настроя.

Догматичность, устойчивость канона делают достаточно сложными для восприятия посетителя особенности как отдельных памятников, так и экспозиций. А ведь именно эта индивидуальность и отразила конкретные исторические ситуации, проблемы общественно-политического, нравственного, философского характера, волю того или иного заказчика, творческую индивидуальность художника и т. д. Использование метода комплексного анализа памятников различных видов искусства, раскрывающих разные грани одной проблемы, дает возможность обратить особое внимание на историческую связь памятников, почувствовать более цельно конкретную эпоху и связанный с ней художественный язык произведений искусства.

Метод сравнительного анализа особенностей восприятия ин-

терьера храма человеком средневековья (мировоззрение которого было сформировано под воздействием христианской религии) и современным посетителем музея, в большинстве своем обладающим научно-материалистическим мировоззрением, дает возможность раскрыть как узкое, т. е. присущее только средневековью, восприятие искусства, так и широкое, общечеловеческое, определяющее значимость музеев-соборов для сегодняшнего дня. Поиск путей «специфической интеграции гносеологических и аксиологических методов» в экскурсионной работе вводит ее в круг наиболее острых проблем современного музееведения [1]. Дальнейшая разработка тематики и методики устной интерпретации экспозиций музеев-соборов должна повысить эффективность контакта современного человека с памятниками древнерусской культуры и способствовать развитию теории экскурсионного дела.

Музеи-соборы отличает специфика выражения художественного содержания экспонируемых объектов, высокая степень символичности и сложность взаимосвязей отдельных элементов экспозиции, каноничность структуры интерьера, ограниченные возможности привнесения художественных средств и специфика использования экспозиционных методов, сохранение до настоящего времени реально функционирующих аналогов и четко выраженная коммуникативная направленность всех составляющих ансамбля. Все это заставляет отнести музеи-соборы к группе музеев ансамблевого типа.

Важнейшая особенность музеев-соборов состоит в том, что в их экспозиции происходит как бы наложение двух коммуникативных систем — прошлой и современной. Однако они не противостоят друг другу, а скорее дополняют одна другую. Сравнение музея с храмом имеет под собой вполне конкретные основания. Собор всегда предполагал наличие своеобразной экспозиции, и со временем его «экспозиционность» все более возрастала. Превращение собора в музей не требует внесения серьезных изменений в структуру его интерьера, и поэтому многие действующие храмы функционируют одновременно и как музеи. Однако при музеефикации коренным образом меняется отношение к памятникам искусства, входящим в состав внутреннего убранства храма. Экспозиционное освоение, включая организацию экскурсионной работы, требует выявления всех коммуникативных возможностей храмового интерьера. Эта потребность ощущается особенно остро в связи с прекращением культовой практики, обеспечивавшей включение элементов убран-

[1] Музейное дело и охрана памятников. Вып. 1. Общетеоретические вопросы музееведения в научной литературе социалистических стран. Обзорная информация/ГБЛ.— М., 1984.— С. 18.

ства храма в контекст «храмового действа». В музее акцент переносится на художественные, эстетические качества икон, фресок, церковной утвари. Однако в процессе экспозиционного использования ни в коем случае не должна быть потеряна сложная семантика предметов, их символическое звучание. Другими словами, они не должны превратиться в традиционные музейные экспонаты, оторванные от среды бытования. Но главное качество, которое выявляется при музеефикации,— это историчность. Создание экспозиции и организация экскурсионной работы превращают собор в памятник истории и культуры. Таким образом, включение древнего храма в иную коммуникативную систему хотя и меняет его восприятие, но и создает условия для углубленного понимания его философской, художественной и исторической природы.

Н. И. Ивановская

Роль и функции головного музея

Место музея в системе культурной коммуникации определяется его социальными функциями, в соответствии с которыми он выступает одновременно в роли научного учреждения, образовательного центра, учреждения культуры, взаимодействуя с другими средствами массовой коммуникации[1]. Важное место здесь занимают и различные формы межмузейных отношений.

В настоящей работе ставится задача рассмотреть одну из таких форм: отношения головного и курируемых им музеев, опираясь на опыт работы Государственного музея этнографии народов СССР.

Головной музей союзного значения является базой Министерства культуры СССР по оказанию научно-методической помощи музеям республиканского подчинения соответствующего профиля и имеет своей целью координацию научно-исследовательских работ, проведение курсовых мероприятий и стажировки сотрудников этих музеев[2]. На практике ГМЭ народов СССР является главным куратором по названным вопросам для всех музеев, комплектующих и экспонирующих этнографические коллекции, к числу которых, кроме собственно этнографических, относятся краеведческие, исторические, мемори-

[1] Подробнее о социальных функциях музеев см.: *Равикович Д. А.* Социальные функции краеведческого музея.— М., 1978.— С. 16—38.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры; № 65); *Пищулин Ю. П.* Развитие социальных функций советского музея.— М., 1978.— С. 102—111.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры; № 74).

[2] «Положение о головном музее союзного значения». Утверждено 30 ноября 1965 г.

Н. И. ИВАНОВСКАЯ — ст. научный сотрудник Государственного музея этнографии народов СССР. Автор статей: Из истории собирательских программ по этнографии (сер. XIX — сер. XX вв.)//Проблемы комплектования научного списания и атрибуции этнографических памятников.— Л., 1987.— (Тр./ГМЭ народов СССР); О критериях отбора этнографического материала в музейные собрания//Этнографическая наука и пропаганда этнографических знаний. Тезисы докладов Всесоюзной научной конференции.— Омск, 1987; и методических рекомендаций: Научное комплектование этнографических коллекций на современном этапе.— Л., 1987.

альные, литературные и другие. Это взаимодействие охватывает сферы научно-методической и научно-исследовательской деятельности и происходит по следующим каналам:

1. Изучение работы курируемых музеев.
2. Рецензирование различного рода музейной документации.
3. Организация повышения квалификации музейных работников.
4. Рекомендации и консультации (устные и письменные, очные и заочные).
5. Участие сотрудников ГМЭ в работе ученых советов музеев.
6. Совместные экспедиции.
7. Участие в совместных научно-практических конференциях.

Эти виды коммуникативных связей можно разделить на две группы, назвав их условно «кураторскими» (1—4) и «партнерскими» (5—7). В работе ГМЭ как методического центра преобладают кураторские связи так как именно в них нуждаются музеи неэтнографического профиля, комплектующие этнографические материалы, исходя из потребностей экспозиции.

Этнографические материалы в историко-мемориальных и литературно-мемориальных музеях позволяют воссоздать обстановку определенного исторического периода и усиливают познавательное и эмоциональное воздействие экспозиции в целом. Рассмотрим один из таких примеров. Государственный мемориальный музей-заповедник «Сибирская ссылка В. И. Ленина» в с. Шушенское отражает жизнь и деятельность В. И. Ленина во время пребывания в сибирской ссылке. Для того, чтобы рассказ этот был более глубоким и впечатляющим, его авторы не ограничились созданием мемориальной экспозиции в крестьянском доме, где жил В. И. Ленин, но и воссоздали облик сибирской деревни конца XIX в., развернув этнографическую экспозицию под открытым небом.

Тот же эффект наблюдается и при использовании этнографического материала в литературно-мемориальных музеях. Так, в музее народного писателя Эстонии Ю. Смуула на о. Муху музеефицирован двор со всеми его жилыми и хозяйственными постройками, где родился Ю. Смуул. Типичный мухуский крестьянский двор в сохранившейся эстонской деревне — это та этнографическая среда, в которой рос и формировался Ю. Смуул и воссоздание которой вносит в представления посетителей музея о писателе яркие и живые впечатления о его жизни, истоках творчества.

В мемориальных музеях нет специалистов-этнографов, и по-

тому им требуется кураторская помощь этнографического музея на всех этапах работы с этнографическим материалом.

В исторических и краеведческих музеях этнографические материалы комплектуются и используются более широко, так как эти музеи занимаются не только изучением и отражением в экспозиции истории, но и изучением и показом этнической специфики своего края. Во многих историко-краеведческих музеях, расположенных на территории национальных республик, целые залы посвящены показу этнографических особенностей культуры.

В подавляющем же большинстве историко-краеведческих музеев этнографические предметы иллюстрируют только темы, касающиеся истории края в XIX — начале XX вв., такие, как развитие экономики, хозяйственные занятия местного населения, развитие крестьянских промыслов, жизнь и быт крестьян в этот период. Эти музеи сужают свои задачи, выпуская из поля зрения такую важную научную тему, как этническая специфика своего региона.

Между тем, краеведческие музеи являются подчас единственными центрами этнографического изучения края, формирующими свод источников для этнографической науки. Важность этой миссии налагает на краеведческие музеи особую ответственность и требует пристального внимания к ним со стороны курирующего этнографического музея.

Говоря о значении этнографических материалов в деятельности историко-краеведческих музеев, необходимо отметить, что именно эти музеи испытывают крайнюю нехватку специалистов-этнографов. Истоки сложившегося положения следует искать в том, что очень долгое время недооценивалась роль этнографии как научной дисциплины и этнографических коллекций как исторического источника. Это не могло не сказаться на кадровой политике и качестве работы музеев в области этнографии.

Думается, что этим можно объяснить и недостатки краеведческих музеев в работе с этнографическими материалами. Они заключаются в следующем: недостаточен круг экспозиционных тем, где используются этнографические предметы, несовершенны формы научного описания, нет четкого определения таких понятий, как «этнографический» и «историко-бытовой» предмет, редко проводятся этнографические экспедиции. Эти же недостатки есть и в работе других неэтнографических музеев.

Развитие кураторских связей предполагает серьезное изучение работы музеев как этнографических, так и непрофильных, но располагающих этнографическими материалами, что дает головному музею представление о состоянии музейной ра-

боты на местах. Осуществляется оно путем анкетирования курируемых музеев, выездов на места, анализа годовых и перспективных планов, а также отчетов о проделанной работе. Примером такого рода обследования, проведенного с целью выявить потребность в научно-методической помощи, явилось анкетирование этнографических, исторических и краеведческих музеев, осуществленное ГМЭ в 1980—1983 гг. Вопросы касались истории формирования этнографических коллекций, количественного и качественного их состава, принципов систематизации этнографических материалов, приемов их экспозиционного использования. Всего было получено около 200 заполненных вопросников, содержащих информацию о работе музеев с этнографическим материалом.

Уточнению общей картины помогают целевые выезды сотрудников ГМЭ в местные музеи, в ходе которых, как правило, оказывается и конкретная методическая помощь. За последние годы выезды были совершены, кроме РСФСР, в ряд союзных республик, что помогло заложить основы системы межреспубликанских контактов в сфере этнографического музееведения, в которой сотрудники ГМЭ выступили в роли посредников и координаторов.

Еще одним источником информации служат годовые планы и отчеты, поступающие в ГМЭ из этнографических музеев. На основании их анализа составляются справки о состоянии работы с этнографическими материалами по всем направлениям музейной деятельности. К сожалению, сведения поступают систематически только из этнографических музеев (согласно «Положению о головном музее союзного значения»), в значительно меньшей степени нуждающихся в кураторстве, чем все остальные, и, в частности, краеведческие. Изучение деятельности последних в области этнографического музееведения сдерживается тем, что, во-первых, отношения с ними не закреплены пунктами «Положения о головном музее» и, во-вторых, слабостью материальной базы научно-методической работы, проводимой ГМЭ. Кроме того, система «кустовых» головных музеев, на которую должен был бы опираться головной музей союзного значения, не получила достаточно широкого распространения, а организация систематической индивидуальной работы с каждым из музеев страны, включающих в свои собрания этнографический материал, не представляется возможной.

Достаточное распространение получила такая оперативная форма осуществления кураторских связей, как рецензирование документов, связанных с экспозиционной работой музеев — проектов новых музеев, концепций их развития, тематико-экспозиционных планов. Но эффективность этого направления сни-

жается в силу определенных причин. Одна из них — стихийный характер такой работы. Нельзя с уверенностью сказать, что ГМЭ рецензирует тематико-экспозиционные планы всех музеев, которые создают этнографические экспозиции, так как он просто не располагает подобной информацией. Кроме того, слишком узок круг музейных документов, присылаемых на рецензирование. Как уже указывалось, в основном это документация, связанная с созданием экспозиций. Между тем очень важно было бы включить в орбиту рецензируемых материалов и такие документы, как образцы научного описания этнографических предметов, отчеты о полевых этнографических исследованиях, методические разработки экскурсий по этнографической тематике и тому подобные материалы.

Важным моментом при осуществлении кураторских связей является и подготовка головным музеем методических рекомендаций. Однако представляется, что методическое руководство как форма реализации межмузейных профессиональных контактов требует совершенствования. На сегодняшний день методические рекомендации страдают чрезмерной универсальностью, не всегда учитывают потребности местных музеев.

Важнейшим видом кураторских связей является учеба музейных работников на базе головного музея, осуществляемая в форме коллективных и индивидуальных стажировок. Но, к сожалению, состояние материальной базы ГМЭ не позволяет проводить более одной-двух коллективных стажировок в год. Поэтому большая часть музейных работников, повышающих свою квалификацию в вопросах этнографического музееведения, стажируются индивидуально. В этом случае цель занятий диктуется самими стажерами и формулируется ими, как правило, в зависимости от их подготовленности в музейном деле вообще и в профильной научной дисциплине, в частности. Поэтому для индивидуальных стажировок характерны очень общие и расплывчатые целевые установки, например: «Учет и хранение этнографических коллекций» и тому подобное. Некоторая часть стажеров ставит себе задачу заниматься общими вопросами музееведения, не заостряя свое внимание на этнографическом материале, хотя рациональнее было бы такие заявки выполнять на уровне кустовых головных музеев. По всей вероятности, необходимо более внимательно рассматривать заявки музеев страны на стажировку в головном музее, четко соотнося заявленную тематику и специализацию стажера с профилем головного музея.

Наконец, наиболее сложной и эффективной формой кураторских связей является участие групп сотрудников головного музея в выполнении комплекса работ в другом музее. Так, при

строительстве историко-мемориального музея в с. Шушенское во всех этапах работы по созданию этнографической экспозиции принимала участие бригада специалистов ГМЭ народов СССР. Естественно, что такая форма методической помощи очень эффективна, но по понятным причинам может применяться только в исключительных случаях. Более реальной является практика включения одного из сотрудников головного музея в состав рабочей группы по подготовке новой экспозиции местного музея. Примером может служить современный опыт совместной работы при создании этнографического музея под открытым небом в Калининском музейном объединении.

Значение кураторских связей головного музея очень велико, так как они ведут к выравниванию уровней профессиональной подготовки музейных специалистов и, соответственно, подъему музейного дела в стране. Кураторская работа всегда будет иметь место во взаимоотношениях музеев, но качественно выше стоит такой вид музейных связей, как **партнерство** или совместная работа музеев по всем направлениям. Напомним, что к этому виду межмузейных контактов относятся участие в работе ученых советов других музеев, совместные экспедиции, научно-практические конференции, издание научных сборников и разработок научных тем.

Однако думается, что подобные связи могут осуществляться должным образом только в том случае, если сотрудничающие музеи ведут свою работу на одном профессиональном уровне. При осуществлении же партнерских связей между музеями, сотрудники которых имеют неодинаковую квалификацию, разница в ней придает отношениям неравноправный, более того, зависимый характер. В основном это касается связей с непрофильными музеями. В этом случае, участвуя в работе ученых советов музеев и совместных экспедициях, специалисты ГМЭ в основном выполняют кураторскую, образовательную функцию по отношению к своим партнерам.

По-иному складываются отношения у головного музея со многими однопрофильными музеями, накопившими достаточно большой опыт работы с этнографическими материалами. Связи ГМЭ с такими музеями, как Эстонский этнографический музей, Музей народной архитектуры и быта УССР, Латвийский этнографический музей под открытым небом, Музей этнографии и художественных промыслов при Львовском отделении Института искусствоведения, фольклора и этнографии имени М. Рыльского АН УССР и некоторыми другими, можно без всякого сомнения назвать партнерскими.

Практически сотрудничество этих музеев выражается в проведении научно-практических конференций, издании совмест-

ных сборников научных трудов и, отчасти, обоюдном рецензировании. Между тем, формы контактов могли бы быть гораздо многообразнее. Думается, что очень перспективны такие направления деятельности, как взаимное участие в заседаниях ученых советов музеев, совместное проведение экспедиций, совместная разработка научных тем. Кураторская же функция головного музея в отношениях с этнографическими музеями, как нам представляется, должна трансформироваться в обмен опытом. Однако развитие партнерских форм музейных отношений невозможно без координации деятельности, осуществляемой головным музем. Прежде всего речь идет о налаживании совместной научно-исследовательской работы, об объединении усилий для разработки наиболее актуальных проблем музейной этнографии. До сих пор сотрудничество в этой области не получило должного развития. Изучение годовых и перспективных планов этнографических музеев показывает отсутствие какой бы то ни было согласованности в научно-исследовательской работе. Между тем, каждое региональное подразделение ГМЭ народов СССР могло бы вести разработку одной или ряда научных тем совместно с региональным этнографическим музеем. Эта же практика организации исследований должна распространиться на те союзные республики, где существует несколько этнографических музеев. Совместная работа ряда однопрофильных музеев призвана способствовать укрупнению научных тем, обеспечивать комплексность научных изысканий при рациональном использовании сил и ресурсов, создавать условия для оптимизации всех форм музейной работы с этнографическими материалами.

Очевидно, что на сегодняшний день взаимоотношения ГМЭ как головного профильного музея с другими музеями определяет кураторская функция. Ее значение заключается в том, что, повышая уровень подготовки музейных работников и качество музейной деятельности, головной музей подготавливает почву для более высокой формы межмузейных отношений — сотрудничества по всем направлениям работы. Этот вид взаимодействия музеев сейчас недостаточно развит, но ростками его являются совместные экспедиции, конференции, выпуск научных сборников, совместная работа по созданию новых экспозиций.

Таким образом, уже сегодня можно говорить о том, что на базе научно-методической и научно-исследовательской работы профильного головного музея складывается система межмузейных профессиональных связей. Развитие кураторских и партнерских связей характеризует два уровня межмузейных отношений. Первый из них связан с методическим руководством,

второй — с научным сотрудничеством музеев. Постепенное расширение партнерских отношений фактически ведет к складыванию единой системы музейной деятельности в области изучения и использования этнографических источников. Координировать работу, ведущуюся в этом направлении, мог бы общесоюзный межмузейный совет при головном музее. Формирующаяся система этнографического музееведения в будущем станет важным звеном музейного дела страны и в то же время равноценным партнером академической и вузовской науки.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3

Раздел I. Теоретические аспекты функционирования музея в системе культурной коммуникации 7

Н. А. Никишин. «Язык музея» как универсальная моделирующая система музейной деятельности 7

М. Б. Гнедовский. Современные тенденции развития музейной коммуникации 16

Т. П. Поляков. Образно-сюжетный метод в системе взаимосвязей традиционных методов построения экспозиции 35

Е. К. Дмитриева. Язык архитектуры как один из путей расширения коммуникативных возможностей мемориального музея 55

Т. П. Калугина. Истоки культурно-коммуникативной функции экспозиции художественного музея 68

И. В. Клюшкина. Документирование современности музеями РСФСР в 1960-х — начале 1980-х гг. (Теория и практика) 84

В. Ю. Дукельский. Музей и культурно-историческая среда 107

Раздел II. Исторические тенденции и современная практика культурной коммуникации в музейной среде 117

Г. М. Луговая. Взаимодействие музеев и краеведческих обществ Татарии в деле комплексного изучения края (1917—1937 гг.) 117

Р. С. Рашитова. Работа музеев РСФСР со школьниками (1920—1930 гг.) 134

И. В. Лысцева. Эволюция отношений музея и исторического краеведения (Калужская область) 150

Л. А. Чурилова. Музеи Крайнего Севера и традиционная культура 165

М. Т. Майстровская. Искусство музейной экспозиции в контексте общих тенденций стилеобразования (II половина XIX — начало XX в.) 175

Е. Г. Гаранина. Специфика современной интерпретации музея-памятника 190

Н. И. Ивановская. Роль и функции головного музея 203

«Язык музея» как универсальная моделирующая система музейной деятельности. Никишин Н. А.//Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности.— М., 1988.— (Сб. науч. тр./ НИИ культуры).

Статья представляет собой опыт осмысления музейной деятельности и предмета музееведения на основе предлагаемой концепции «языка музея». Распространение лингвистической методологии на анализ музейного дела позволяет автору подойти к принципиально новой трактовке взаимоотношений музейных фондов и экспозиции.

ББК 79.100

Современные тенденции развития музейной коммуникации (на материале музееведческой литературы капиталистических стран). Гнедовский М. Б.//Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности.— М., 1988.— (Сб. науч. тр./ НИИ культуры).

В статье содержится подробный анализ современных тенденций в развитии форм и методов работы музеев с посетителями. Разбор зарубежной практики становится основой для ряда важных обобщений, касающихся теории музейной коммуникации как актуального направления музееведческих исследований.

ББК 79.100

Образно-сюжетный метод в системе взаимосвязи традиционных методов построения экспозиции. Поляков Т. П.//Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности.— М., 1988.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры).

В статье прослеживается эволюция коллекционного, ансамблевого, тематического и музейно-образного методов создания музейной экспозиции. Предлагаемая классификация служит автору для выделения нового комплексного метода, обеспечивающего целостное восприятие музея посетителем.

ББК 79.100

Язык архитектуры как один из путей расширения коммуникативных возможностей мемориального музея. Дмитриева Е. К.//Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности.— М., 1988.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры).

Статья посвящена проблеме взаимодействия архитектурно-стилевых особенностей здания и художественной концепции экспозиции в мемориальном музее. Анализируя мемориальный потенциал здания, автор стремится найти пути преодоления противоречия между множественностью значений экспозиционного образа и уникальностью его прочтения отдельным посетителем.

ББК 79.100

Истоки культурно-коммуникативной функции экспозиции художественного музея. Калугина Т. П.//Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности.— М., 1988.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры).

В статье исследуются культурологическая специфика и исторические формы художественных экспозиций. Отдельные этапы становления принципов экспонирования произведений искусства рассматриваются в связи со сменой форм общения и передачи информации в истории культуры.

ББК 79.100

Документирование современности музеями РСФСР в 1960-х — начале 1980-х гг. (Теория и практика). Клюшкина И. В.//Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности.— М., 1988.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры).

На основе большого массива источников в статье разбираются проблемы и противоречия, возникающие между теорией и практикой комплектования музейных фондов по современности. Рассматривая документирование как важнейший канал связи музея с социальной и культурной действительностью, автор ставит вопрос о специфике и принципах отражения исторических процессов в музейном собрании.

ББК 79.100

Музей и культурно-историческая среда. Дукельский В. Ю.//Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности.— М., 1988.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры).

Статья посвящена теоретическим аспектам развития культурно-исторической среды как основного объекта музейной деятельности. Обосновывая необходимость изучения проблемы культурной среды и районирования культуры, автор формулирует концепцию микрорегионального музейного комплекса — организационного центра по освоению культурного наследия.

ББК 79.100

Взаимодействие музеев и краеведческих обществ Татарии в деле комплексного изучения края (1917—1937 гг.). Луговая Т. М.//Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности.— М., 1988.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры).

С. 114—133

В статье рассматривается история отношений музеев и общественных организаций в период наивысшего подъема краеведческого движения, которое само по себе трактуется не только как фактор формирования музейной сети, но и как непременное условие дальнейшего развития музеев.

ББК 79.100

Работа музеев РСФСР со школьниками (1920—1930 гг.). Рашитова Р. С.//Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности.— М., 1988.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры).

С. 134—140

На основе архивных документов и публикаций в периодической печати в статье анализируется работа музеев с детьми как составная часть политики советского государства в области культуры и образования. Автор подробно разбирает возникшие в 1920—1930 гг. формы работы музеев со школьной аудиторией и предлагает возродить их в современной практике.

ББК 79.100

Эволюция отношений музея и исторического краеведения (Калужская область). Лысцева И. В.//Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности.— М., 1988.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры).

Автор прослеживает зависимость уровня постановки музейной работы от качества и характера краеведческих исследований, ведущихся в регионе. В статье намечен ряд мер, нацеленных на ускорение процесса внедрения в музейную практику результатов новейших исследований в области истории края.

ББК 79.100

Музеи Крайнего Севера и традиционная культура. Чурилова Л. А.//Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности.— М., 1988.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры).

Статья посвящена особенностям деятельности музеев Севера в условиях интенсивного проникновения инноваций в культуру и быт местного населения. В этой связи на музей возлагается не только задача документирования, но и поддержания традиционной культуры, обратной трансляции наиболее ценных ее элементов в среду бытования.

ББК 79.100

Искусство музейной экспозиции в контексте общих тенденций стилеобразования (II пол. XIX — нач. XX вв.). Майстровская М. Т.//Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности.— М., 1988.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры).

В статье раскрывается зависимость принципов архитектурно-художественного решения музейных экспозиций от общего направления художественного процесса в изобразительном искусстве и архитектуре. Автор исследует особенности преломления в музейной среде основных течений в искусстве России рубежа веков и выявляется роль художественного оформления в структуре музейной коммуникации.

ББК 79.100

Специфика современной интерпретации музея-памятника. Гаранина Е. Г.//Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности.— М., 1988.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры).

Статья посвящена рассмотрению взаимосвязей экспозиционной и экскурсионной работы в музеях — соборах Московского Кремля. Используя результаты новейших иследований в области средневекового русского искусства, автор стремится подойти к углубленному раскрытию объектов музейного показа, и наметить пути повышения эффективности общения экскурсовода с посетителем.

ББК 79.100

Роль и функции головного музея. Ивановская Н. И.//Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности.— М., 1988.— (Сб. науч. тр./НИИ культуры).

В статье на основе анализа форм сотрудничества ГМЭ народов СССР с координируемыми музеями строится общая модель межмузейных взаимоотношений. Результатом целенаправленной работы головного музея в этом направлении становится складывание единой системы этнографического музееведения.

ББК 79.100

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ.
ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ
В МУЗЕЙНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Сборник научных трудов

Зав. ред.-изд. отделом *Е. К. Цигвинцева*
Редактор *Т. М. Семашко*
Художественный и технический редактор *Н. Ф. Кравченко*
Корректор *Н. С. Агеева*

Тем. план МК РСФСР 1988 г., поз. 1. Л.-23534. Подписано в печать 5.01.1989. Формат издания 60×90¹/₁₆. Бумага книжно-журнальная. Объем 14 п. л., уч.-изд. л. 13,625. Тираж 1000 экз. Цена 1 р. 95 к. Заказ 2030.

НИИК, 109072, Москва, Берсеневская наб., 20.

Областная ордена «Знак Почета» типография им. Смирнова Смоленского облуправления издательств, полиграфии и книжной торговли, 214000, г. Смоленск, пр. имени Ю. Гагарина, 2

---

1 р. 95 к.